ERCOLANO

E

VOLUME SECONDO

ERCOLANO

E POMPEI

RACCOLTA GENERALE

DI

PITTURE, BRONZI, MOSAICI, EC.

FIN ORA SCOPERTI

E RIPRODOTTI DIETRO LE ANTICHITÀ DI ERCOLANO, IL MUSEO BORBONICO
E LE OPERE TUTTE PUBBLICATE FIN QUI; ACCRESCIUTE
DA TAVOLE INEDITE

CON ILLUSTRAZIONI

Prima Traduzione Veneta

PITTURE, II.ª SERIE

COMPOSIZIONE DI MOLTE FIGURE

Parte Prima

VENEZIA
COI TIPI DI GIUSEPPE ANTONELLI ED.
PREMIATO CON MEDAGLIE D'ORO

M. DCCC. XLI.

PROEMIO

DELL' EDITORE ITALIANO

Un prodigio apparve nella metà del secolo trascorso, miracolo strano, inudito, due città che sormontarono intatte tante vicissitudini di tempi, a cagione della loro tremenda vicissitudine prima e suprema. Natura in un momento di sdegno le coperse, e quelle sabbie, que' lapilli, quelle scorie furono per essa le fascie, con cui cinse due popolose città sorprese dalla morte nella più calda palpitazione della vita, e quasi come due mummie, le trasmise all'ammirazione della posterità. La città d'Ercolano è posta tra Portici e Resina. Il tempo della sua fondazione è perfettamente igno-

rato. benchè Dionigi d'Alicarnasso la faccia rimontare a sessant'anni prima della distruzione di Troja. Dicesi ch'Ercole venendo di Spagna, sia entrato nel seno di mare che formava il suo porto, verso il Vesuvio, ed abbia quì fondata una città ed una Colonia, cui diede il suo nome. Indi sofferse vicende intenebrate dai tempi. Fu causa di molte guerre antiche: i Cumani, i Sanniti, i Tirreni la occuparono l'uno dopo l'altro, finchè 263 anni avanti Cristo venne in poter de' Romani. Prese parte nella guerra sociale, e dopo essere stata vinta e presa dal Console J. Didio, venne ridotta stabilmente Colonia romana. Pompei, poco distante da Ercolano, siccome infelice sorella nelle sciagure, lo fu quasi anche in tutti i suoi movimenti politici. Mille incertezze si trovano sulla sua origine, che la maggior parte pretende nascesse dagli Opici; vennero poscia i Tirreni, indi i Sanniti, finchè da Silla fu ridotta anch'essa Colonia romana. Era cinta da due lati dal mare, onde i cir-

convicini paesi facean capo a lei; quì trovavano i loro navigli una comoda stazione; tutti ci concorrevano, ed essa fioria siccome il piccolo emporio delle circostanti regioni.

Formanti ambedue parte della Magna Grecia, ambedue sotto quel cielo d'oro, si riscaldavano al bello, e beveano a quel calice che inebbria d'amore per le Belle Arti, fa sognare la gloria, onde si promuove la cultura, gli agi delle nazioni s'accrescono, e prosperano i Regni. Sentirono questo stimolo, e sorsero quindi a grande floridezza, ed alcuni scrittori le pongono fra le principali città della Campania. I Romani s'innamorarono di quel limpidissimo cielo, di quell'aria saluberrima, di que' fertili campi, di que' ridenti vigneti, e ne seminarono i dintorni delle più amene e magnifiche villeggiature. Cresceva la popolazione, e s'innalzavano da per tutto nuove case, si costruivano templi, concorrevano valenti artisti, ed ecco la dovizia di pitture, di

sculture e di monumenti, che si discoprirono in queste città.

Ma fra tanta vita, fra tanta ricchezza di cognizioni e di agi s'appressava l'anno fatale, 79.^{mo} dopo Cristo, anno primo dell'impero di Tito. Frequenti tremuoti negli anni anteriori avean dati funesti presagi, ed erano stati nel tremuoto del 63 atterrati alcuni templi, caduti edifizii, quando che un' eruzione del Vesuvio, mentre molte migliaja di uomini pensavano sicure al dimani, cancellò dalla faccia della terra due fiorenti città in modo da non ricordarsene più negli storici il nome, e distrusse la vita d'un uomo che formava l'orgoglio d'Italia, improvido martire della scienza, Plinio naturalista. Plinio il giovine ci narra il lagrimevole caso.

La materia che coperse la città d'Ercolano, diversa da quella che distrusse Pompei, era una cenere fina, grigia, brillante e luminosa. L'onda di quest' infuocato torrente scorreva lentamente, a poco a poco

invadeva le contrade e le case, onde i miseri abitanti ebbero tempo di salvare le loro vite, e i più preziosi oggetti, trovandosi pochi cadaveri, e solamente le cose difficili a trasportarsi. Ma questa pioggia, quest' onda di fuoco tutto riempiva, penetrava nelle stanze e in ogni più piccolo luogo, e anneriva o carbonizzava quello che non poteva riempire col calore che diffondea. Questo cemento fu tale, e divenne talmente compatto col tempo, che salvò da ogni corruzione ogni oggetto: i libri di corteccia passarono intatti a noi, e in parte furono letti, il pane stesso fu illeso, e nelle pitture si conservò la vivacità dei colori.

Sovra Pompei cadde invece un lapillo, una scoria, una materia assai più leggiera dell' Ercolanese; cadde improvviso, quando nessun potea presentirlo, a dirotto, a diluvii; onde trovi una persona che sta per uscire di casa, una che fugge nella via, una che in sua stanza raccoglie le cose più preziose per salvarle seco, ma invano le

raccoglie, infelice!, che in quel punto lo sorprende la morte. Queste città, quali erano, si conservarono, eccettuate alcune mura che caddero; ma non avvi rovina che possa impedire di comprendere la costruzione, la forma d'un edifizio. Si distendono come in allora le vie lastricate e le contrade; i templi attestano colle are, le statue ed i marmi la divozione alle immagini della Divinità; i mobili sono ancora al lor posto, fuorchè quelli disordinati nel movimento della paura dell'ultimo istante; quella cameretta aspetta da diciesette secoli la bellezza che veniva ogni giorno ad abbigliarsi; a questa tavola ancora apparecchiata sedeva una lieta famiglia, dalla morte colta a mensa nei domestici ragionamenti; sussistono ancora in piedi i pubblici edifizii, i teatri, il foro, le terme.

Correvano i primi anni del secolo XVIII, nè v'era a Napoli chi sapesse additare il luogo, dove queste città erano poste; quando che il principe di Elbœuf, Emma-

nuele di Lorena, fu spedito qual capo supremo dell' esercito imperiale contro Filippo V, e nel 1713 si maritò con la figlia del Principe di Salsa. In questa occasione volle erigersi alle falde del Vesuvio, a Portici, una deliziosa villeggiatura, e volle adornarla di stucchi. Ne affidò la cura ad un celebre artista, il quale li formava con la polvere di ricercati marmi, che difficilmente trovavansi, onde ne penuriava sempre. Un contadino di Portici escavando un pozzo ne ritrovò, e portollo al Principe, che volle la facoltà dal contadino di proseguire nello scavo, e rinvenne subito delle iscrizioni, una statua di Ercole, e un'altra di Cleopatra. Questo accidente mosse vieppiù il Principe a non cessare dal lavoro, e tutti i dotti applaudirono e salutarono giubilando la risorta Ercolano.

Venuto Carlo Borbone re di Napoli, comperò la casa del Principe d' Elbœuf a Portici, seguì generosamente negli scavi, e nel 1748 si pose a rintracciare anche Pom-

pei; nè le sue ricerche furono vane, onde nel 1755 cominciarono gli sgombri. Io non andrò tessendo la storia delle incessanti scoperte, che s'andarono facendo per tanti anni in queste dissepolte città, nè parlerò dei lavori del celebre Veluti, nè degli Accademici, poichè l'opera che siamo per pubblicare, n'è l'ampia e solenne storia. Ercolano e Pompei sono quasi due isole, surte di recente dal seno dell'Oceano; sono nuove terre, madri d'altre arti, di altre società, d'altra cultura, d'altri popoli, sono un prodigio concesso alla nostra età, la quale è ferace di tanti ingegni, nella quale ogni terra saluta grande un suo figlio, nella quale la scienza venuta ad amichevole fratellanza colle lettere e colle arti, una riflettendo sull'altra vicendevolmente il proprio splendore, ascendono liete a quella sommità edificata dal sudore di tanti secoli e di tante menti.

L'entusiasmo dell'artista quivi può accendersi alla contemplazione di quelle mura, contemporanee a Vitruvio, e a quei

sommi greci intelletti, ch' instintivamente sentivano l'armonia del bello, qui può scorrere la storia delle arti, col chimico ed il fisico esaminarne le intime essenze, e rapire alla morte segreti, che naufragarono nel generale sommovimento del Medio-Evo.

Gli antiquarii, gli storici, tutti quanti i cultori delle lettere, delle scienze e delle arti si scossero, videro l'utilità dello studio di questi due unici ed intatti monumenti della civiltà del mondo antico, e si posero con tutta lena a penetrarli. La munificenza dei Re soccorsero, il grido delle nazioni acclamarono a questi lavori. E noi, suscitati dal medesimo sentimento, pubblichiamo quest' opera, la quale contiene il buono e il meglio dell' antichità d' Ercolano, del Museo Borbonico, e delle altre opere che in tal proposito si pubblicarono fino a noi, onde così concorrere all' utilità delle lettere e delle arti, e provvedere anche a coloro che non possono attingere alle suindicate fonti per l' enormità del prezzo.

Possa esser gradita all' Italia questa illustrazione all' antico suo nome, e nella memoria de' suoi fasti, possa sollevarsi di nuovo nel generoso sentimento di suo potere, e mantenere quell' energia, quel fuoco celeste dell' anima, che beviamo col sole, che fa chiamare l' Italia culla ed altrice delle arti.

SPIEGAZIONE DELLE TAVOLE

PITTURE

Seconda serie

COMPOSIZIONE DI PIÙ FIGURE

—⊂●⊃—

TAVOLA I.

Augea, figlia di Aleo, re d'Arcadia, era stata incinta da Ercole. Come Aleo s' accorse che la giovine principessa stava per divenir madre, diè ordine a Nauplio, suo confidente, di seppellire nell' onde del mare l'infamia della sua figlia. Sentendo la principessa, durante il tragitto, i dolori del parto, trovò un pretesto onde un attimo fuggire allo sguardo del suo vigilante duce, e in un bosco, prossimo al monte Partenione, diede alla luce un fanciullo, che nascose entro i cespugli, e abbandonò, dopo avergli pregato ogni sorriso della fortuna, col fervore d' una madre che prega pel suo primogenito. La Dea ascoltò i voti della povera madre, e mandò una cerva che allattò il fanciullino, finchè venne raccolto colla nutrice sua dai pastori del re Corito che nella corte del loro signore il recarono,

dove crebbe. Chiamossi il fanciullo col nome della sua nutrice, cioè Telefo (1), e appena fatto maggiore d'età, consultò l'oracolo di Delfo per avere alcuni rischiaramenti sulla sua origine. Il Dio gli rispose che dovesse recarsi nella corte di Teutra, re di Misia: e quivi di fatto ritrovò la sua genitrice, la principessa Augea, cui Nauplio avea lasciata la vita, appagandosi di venderla a dei mercatanti, dai quali Teutra l'avea comperata. Quivi non solo la madre, ma rinvenne ancora una sposa, Argiope, figlia di Teutra, e una corona dopo la morte del vecchio re.

Soccorsi da questo fatto che narrasi da Diodoro, da Apollodoro (2), da Strabone (3), e da Pausania (4), tentiamo di spiegare la pittura, che fa il soggetto di questa tavola.

Ercole sarebbe intieramente caratterizzato dall'arco, dalle freccie, dalla pelle di lione e dalla clava. Questi due ultimi attributi, bisogna confessarlo, non gli furono sempre dati nei monumenti antichi; ma cade questa obbiezione da per sè, quando si sappia che Ercole fu dipinto colla clava e la pelle di lione per la prima volta nell'Eracleide, poema attribuito a Pisandro (5). Anche Teocrito, posteriore a Pisandro, disse parlando di Ercole: Δέρμα τε θηρὸς ὁρῶν, χειροπληθῆ τε κορύνην (6). *Vedendo la pelle d'una belva, e*

(1) Da Ἐλαφός, *cerva*. Diodoro, IV, 33; Apollodoro, III, 9; Igino, f. 99.

(2) II, 7; III, 9.

(3) XIII, p. 165.

(4) VIII, 4.

(5) Strabone, XV, p. 688; XIV, p. 665; Pausania, II, 47—VIII, 22.

(6) *Id.* XXXII, 66.

la sua mano armata di clava. E Tertulliano appella quest'eroe della Favola: *Scytalo-Sagitti-Pelliger* (1). Quindi non possiamo fare a meno di non riconoscere Ercole alla riunione di questi suoi attributi: egli attentamente contempla suo figlio Telefo allattato da una cerva; ed una giovinetta alata avente nella destra una ghirlanda d'olivo, e nella sinistra delle spiche di frumento, glielo mostra col dito. Questa figura è un genio; le ali e la frondosa corona non ci lasciano dubitare di questo. Ma volle il pittore rappresentarvi il genio della pace (2), o quello della vittoria (3), o forse anco Cerere? Gli attributi di questa figura egualmente convengono a ciascuna di queste divinità; nè alcuna di esse può facilitare l'intelligenza del soggetto. Non potrebbesi considerare in essa che la Provvidenza divina, ovvero la Fortuna (queste due divinità erano di soventi fra di loro dai filosofi confuse) che presenta ad Ercole il figlio, che gli conservò. La donna che siede maestosamente, che si soffolce con un rustico scettro, non sarebbe forse anch'essa una divinità tutelare del povero fanciullo abbandonato? Forse è più confacente crederla la dea *Tellus*, che i Greci appellavano κουροτρόφος, *nudrice dei bambini* (4). La corona di fiori che le cinge la fronte, e il canestro di frutti che tiene al fianco renderebbero più probabile

(1) *De pallio*, C. 4, N. 3.

(2) Cuperus, *Apoth. Hom.* p. 178.

(3) Plutarco, *De Virt. et fort. Rom.*, Ovid. *Trist.* II, 169.

(4) Suida e Pausania, I, 22.

questa interpretazione; il Fauno, o il dio Pane che sta dietro a lei sarebbe d'altronde appropriatissimo alla circostanza. Pane che non era sempre cornuto e barbuto, soventi volte confuso col Fauno dei Latini (1), era chiamato dai Greci Ματρός μεγάλας ὀπαδός, *seguente la gran madre* (2). E la dea *Tellus*, la gran madre, Opi e Flora non formavano che una sola e medesima divinità (3). Con questa spiegazione, solamente la presenza dell'Aquila sarebbe qui per noi senza ragione. O meglio gioverebbe scorgere nella donna seduta Augea, madre di Telefo, o Lucina, o Minerva, o ben anco la personificazione della Misia, ove regnò Telefo, e che Pindaro (4) appella ἀμπελόεν, *fertile in vigneti?* Ma nessuna di queste ipotesi sostentasi con sufficiente verisimiglianza.

Finalmente il parallelo di più testi di autori antichi sembra che ci abbia posto sulla via per comprendere questa pittura. Secondo un'antica tradizione per l'Italia diffusa, Ercole ebbe da una vergine del Nord, ἐκ τινὸς ὑπερβορίδος κόρης, un figlio chiamato Latino, e maritò la sua amante con Fauno, re degli Aborigeni, che fu tenuto padre di Latino (5). Dall'altra parte, Suida (6) pretende che Telefo o Latino, figlio di Ercole, fu causa che i Cezieni, Κητέοι o Κήτειοι, si chia-

(1) Giustino, XLIII, 1, 6; Ovid. *Fast* V, 101.

(2) Pindaro, Aristotele, *Rhetor*, II, 24; Wesseling, ad Diod. III, 57; V, 36.

(3) Macrobio, *Sat. I.* 10. Lo Scoliaste di Persio, *Sat. V*, 175.

(4) I, VIII, 108.

(5) Dionigi d'Alicarn., I, p. 34.

(6) In verbo Λατῖνοι.

marono Latini, cui s'aggiunge la madre di Telefo essersi chiamata Faula o Flaura (1). In tal caso la donna seduta è Flora, madre di Telefo; Fauno, suo marito, le sta di dietro. La Pace o la Vittoria addita ad Ercole il giovine Telefo, tale determinato dalla cerva che gli porge la mammella, e l'eroe con compiacenza rimira il frale germoglio, donde uscire doveano tanti illustri discendenti che avranno la possanza del lione, ed apriranno su tutto l' universo l'audace volo delle loro aquile vittrici.

Senza ricorrere a quest'ultima versione, potrebbesi dire che il lione fu messo a lato di Ercole come simbolo della forza, e del coraggio (2), e l'aquila a lato di Telefo per indicare uno de' pretesi creatori della romana grandezza.

TAVOLA 2.

Questo quadro, uno de' più grandi nella collezione del Museo reale, venne ritrovato l'anno 1739 nelle prime ricerche di Resina in una vasta sala, appartenente, per quanto sembra, ad un tempio. Per la rassimiglianza nel colorito e per la gastigatezza nel disegno con quello di Telefo furono tutti due attribuiti al pennello d'un medesimo artista.

Il secondo ora smarrì, è vero, la freschezza e la vivacità de' suoi colori; ma la felice disposizione delle figure, e la chiara distribuzione delle particolarità bastano tuttavia per farne valutare il merito. E benchè

(1) Varrone, *de L. L*, lib. 4. (2) Pausania, X, 40.

con Plinio (1) debbasi facilmente riconoscere che i sommi maestri dell'antichità, fatte alcune eccezioni, abbiano dovuto confidare i loro capi d'opera a telaj mobili o facili al trasporto, piuttosto che alle pareti delle mura, dove gli incendii, le demolizioni e gli scoscendimenti possono prematuramente distruggerli, puossi con molta verisimiglianza impertanto affermare, che la pittura formante il suggetto di questa tavola, e il maggior numero di quelle componenti la nostra collezione, sono opere di pittori, i quali, se non aveano tocca l'eccellenza dell'arte, aveano tuttavia sotto gli occhi, copiavano, o imitavano i preziosi monumenti della pittura e della scultura, di cui la grandezza romana avea disseminati i pubblici luoghi, e le ville dei ricchi privati.

Il soggetto di questa pittura è da qualunque compreso a primo colpo d'occhio. Vi si riconosce Teseo vincitore del Minotauro; egli ha liberato Atene, sua patria, e il re Egeo, suo padre, del vergognoso tributo, che doveano soddisfare ogni anno (2), o tutti i nove anni (la favola in questo punto discorda) (3) al mostro che rinserrava il laberinto di Creta. Il pittore dando una colossale statura a Teseo, volle caratterizzare un eroe, e dietro questo pensiero in lui stesso lo ingigantì, facendogli piccola la testa relativamente al busto. In questo imitò lo scultore Lisippo che alle

(1) XXXV, 10.

(2) Apollodoro, III, 14, §. 9; Iginio, *fab.* 4; Virgilio, *Æn.* VI, 20.

(3) Diodoro, IV, 61: Ovid., *Metam*, VIII, 170.

sue statue formava teste piccole, e dava in tal modo ad esse proporzioni delicate che sembravano ingrandirne la persona (1). Dipingendolo tutto nudo, l'artista seguì l'uso, il quale esigea si rappresentassero gli eroi senza vesti e senza calzari (2). D'altronde un autore dell'antichità pretende che i Greci nulla velavano: *Graeca res est nihil velare* (3). La sua capigliatura non conformasi, è vero, a quella che si descrive in Plutarco, cioè le chiome recise alla foggia di que' di Abanti, corti sulla fronte e lunghi dietro la nuca (4): invece egli è capigliato nella guisa dei fanciulli che lo circondano, come lo era Telemaco (5) e come lo erano senza dubbio gli antichi Greci. Stringe ancora nella mano sinistra la clava nodosa con cui atterrò il Minotauro, la clava che avea tolta a Perifete, e che Pausania ed Omero chiamano σιδηρᾶν (6), *di ferro*, senza dubbio perchè l'estremità n'era ferrata (7). L'anello che adorna un suo dito della mano sinistra, potrebbe essere stato dall'artista destinato a ricordare un' avventura delle molte nella vita di quest' eroe. Vantavasi d'esser figlio di Nettuno, onde Minosse per deriderlo, scagliato un anello nel mare, gli disse, che se Nettuno era suo padre, poteva richiederlo a lui. Teseo si precipitò nell'onde, e ne uscì, per soccorso di Anfitrite, con l'anello,

(1) Plinio, XXXIV, 7; Fabretti, *Col. Traj.*, p. 54 e segg.
(2) Filostrato, *Epist.* 22; *Im.* XVI, lib. I.
(3) Plinio, XXXIV, 5.
(4) Omero, *Il. II*, 542.
(5) Omero, *Od. IV*, 150.
(6) *Il. VII*, 141.
(7) Eustazio, sopra Omero, *loc. cit.*

e con una corona che offerse ad Arianna, e che fu poi messa nel cielo fra le costellazioni (1). Questa spiegazione è molto ingegnosa, ma diverrebbe più verisimile, se la giovanetta, che tocca la clava non avesse, anch'essa un anello, e se Aulo Gellio non si fosse dato cura di avvertirci che gli antichi Greci portavano un anello nella sinistra, e nel dito che segue il piccino (2). I giovani Ateniesi di cui conservati si sono i nomi, e si chiamavano, i maschi: Ippoforbante, Antimaco, Mnesteo, Fidoco, Demolione, e Perisione; le giovanette: Medippa, Gesione, Andromaca, Pimedusa, Europa, Metittea, e Peribea (3), si lanciano fuori del laberinto, e sembra che tutte in vario atteggiamento, con un trasporto ed un' allegrezza felicemente espressa vogliano testimoniar gratitudine al loro generoso liberatore. Il Minotauro, di cui si scorge in iscorcio le mostruose forme, è disteso ai piedi del vincitore (4).

Il luogo della scena è l'entrata del laberinto; il pittore lo scelse onde poter porre tutto innanzi allo sguardo, il termine del combattimento e la deliberazione dei fanciulli Ateniesi. Il famoso laberinto di Creta era opera di Dedalo, che lo aveva edificato o per ordine di Pasifae, che non sapeva ove abbandonarsi alla sua vergognosa passione, se non se nel

(1) Igino, *Astron. Poet*, II, 6, Pausania, I, 17.

(2) Aulo Gellio, X, 10.

(3) Servio, sopra Virgilio, *Æn.* VI, 20.

(4) Apollodoro, III, 1; Iginio, *fab.* 40 Paruta *Sic Num.* pl. 63 e 87. Spanhemio, *de Usu et Praest. numism.* p. 285.

ripostiglio d' inacessibile luogo, o per ordine di Minosse, il quale volesse rapire ad ogni sguardo il mostruoso adultero figlio della sua donna (1). Nell' alto del quadro sta seduta una divinità con faretra sul tergo, con un arco ed una freccia in mano. Avendo Teseo implorato il soccorso di Venere nella sua periglio-sa impresa (2), tuttavia sembra che dopo l'ottenuta vittoria, per mostrar la dovuta gratitudine a Diana che avrebbe in tal caso seco lui più efficacemente parteggiato, un tempio le abbia eretto a Trezene (3). Perciò questa figura tanto può essere Diana, quanto Venere. Le freccie, l'arco e il turcasso convengono ad ambidue ; benchè per ordinario Diana vesta una gonna corta, che permette vederne le gambe.

> .... dederatque comam diffundere ventis,
> Nuda genu, nodosque sinu collecta fluentes (4).

> .... Il crini all' aura sparsi
> Nudo il ginocchio, e con bel nodo stretto
> Tenea raccolto dalla gonna il seno.

TAVOLA 3.

Questa pittura trovata colla seguente nel 1739

(1) Virgilio, *Æn.* VI ; Filostrato, libro I, Im. XVI ; Ovidio, *Met.* VIII, 155.
(2) Plutarco, *vita di Teseo* ; Pausania, IX ; Callimaco, *Hymn. in Del.*, v. 307, 313.
(3) Pausania, II, 31.
(4) Virgilio, *Æn.* I, 317; Ovidio, *Amor.*, III, El. 2.

negli escavi di Resina, è una di quelle che più vivamente attrassero l'attenzione de' conoscitori; i quali ne ammirarono e ne ammirano ancora la bellezza e la perfezione: rappresenta essa il centauro Chirone che apprende ad Achille l'arte di suonare la lira o la cetra.

Chirone, semi-uomo e semi-cavallo, nacque di Filira e Saturno, mutatosi in cavallo per nascondere alla gelosia di Rea, sua sposa, l'amoroso suo intrigo con quella ninfa (1). Filira da tanta onta fu tocca per questo mostruoso parto, che bramò di non gli sopravvivere, e per mercè di Giove fu mutata in un tiglio (2). Alcuni danno altra origine a Chirone; pretendesi che Issione innamorato di Giunone le abbia fatto violenza; che la regina degli Dei lasciasse, per isfuggire a' suoi amplessi. una nube che fingeva le sembianze di lei fra le braccia del temerario giovine, e che il congiungimento d'Issione e della nube desse nascita al centauro Chirone (3). Qualunque sia la sua origine, Chirone fu il padre dei centauri, e diè alla terra moltiplici esempli di giustizia e saggezza. A lui si dee la botanica, e divenne abilissimo in chirurgia; ed egli stesso diede a questa scienza il suo nome. Insegnò ad Esculapio i primi elementi della medicina, ad Ercole quelli dell'astrologia, e come di quì si vede, ad Achille quelli della musica (4). Pare anche ch'egli abbia introdotto

(1) Apollonio, *Argon.* II.
(2) Igino, *Fab.* 138.
(3) Natalis-Comes, IV, 12 et VII, 4.
(4) Igino, *Astron. Poet.* II, in *Centaurus*; Apollodoro, *Biblioth.* III; Filostrato, *Her.* IX.

l'uso delle piante in medicina, ed abbia su ciò scritto alcuni precetti in versi; finalmente che sia fondatore della medicina veterinaria, da cui le venne il nome di *Centauro; κένταυρος*, da *κεντέω*, *pungere*, e *ταῦρος*, *toro*. Morì egli d'una ferita fattagli da Ercole con una freccia avvelenata. Secondo Plinio (1), la sua morte dovrebbe attribuirsi ad altra causa, avendosi di questa ferita risanato con l'applicazione d'una pianta, che dipoi venne chiamata *Centaurea*.

Il suo atteggiamento in questa pittura è espresso letteralmente da Stazio:

..... Imos submissus in armos (2).

Riposa sui garretti di dietro; la pelle, di cui si copre, gli conviene per più ragioni; primamente, a motivo della sua inclinazione alla caccia, l'invenzione della quale a lui viene attribuita; secondo perchè il Centauro facea parte del corteo di Bacco (3).

La sua testa, rimarchevole altronde sotto ogni riguardo, è incoronata da frondi appartenenti senza dubbio a piante alle quali diede il suo nome (4). Sostiene colla destra un *plettro* di assai singolar forma (5), e pare che con grave attenzione apprenda al giovinetto Achille.

Teti, figlia di Nereo, era sì bella, che se ne dispu-

(1) Plinio, XXV, 6.

(2) *Achill.* I, 125.

(3) Buonarotti nel *Cameo* del *Trionfo di Bacco*.

(4) Plinio, lib. XXV, 4.

(5) Montfaucon, *Ant. Expl*, tom. I, P. I, tav. 59 e 60.

tavano insieme la mano Giove, Nettuno ed Apollo; Prometeo predisse che il figlio da lei nasciturо sarebbe ancor più illustre e potente del padre suo. Questa predizione scorò i divini pretendenti che abbandonarono il campo ai mortali. Allora Peleo, più amante e meno geloso della sua gloria degli abitatori d'Olimpo, richiese ed ottenne la figlia di Nereo (1). Di questa unione nacque Achille. Teti, paventando pei giorni del figlio suo, del quale certamente prevedeva i guerrieri destini, volle renderlo invulnerabile immergendolo nell'acque dello Stige. Ma immergendolo, dovette sostenerlo pel tallone, e questa sua parte del corpo restò esposta alla possibilità delle ferite (2). Gli etimologi affaticarono la immaginazion loro cercando una ragione del nome d'*Achille;* e vollero alcuni che il greco eroe così si chiamasse da ἄχειλος, *senza labbri*, altri da ἄχυλος, *senza chilo*. Il suo nome potrebbe allora alludere a quel conosciutissimo fatto, ch'egli, cioè, non venne allattato. Quanto può dirsi a questo proposito ritrovasi altronde minuziosamente raccolto da Bayle ne' suoi due articoli *Achille*. L'educazione del giovine eroe sembra che sia stata confidata al centauro Chirone; tuttavia Omero (3) concede a Fenice l'onore dell'educazione d'Achille, e non serba a Chirone che quello d'avergli insegnato il nome e l'uso delle piante.

(1) Apollodoro, *Bibl.* III: Igino, *Fab.* 54.

(2) Fulgenzio, *Mytol.* III, 7; Servio, in Virgilio, VI, 57.

(3) *Iliad.* IX.

Quello che v'ha di certo si è che, secondo lo stesso Omero, Achille sapea di musica. Quando restava chiuso nella sua tenda, bandiva la noja coi concerti della sua lira (1), che forse adoprava ad accompagnare i suoi poetici improvvisi (2). Il suo intervento nella guerra di Troja e la sua morte eran condizioni necessarie alla vittoria dei Greci ed alla loro entrata nelle mura d'Ilio; onde Teti, che conosceva il decreto del Fato, volle sottrarlo alla fatalità celandolo presso Licomede, re di Sciro, ove una gonna femminile dovea tenerlo sicuro nascoso alle ricerche del sottile Ulisse. Ma l'astuzia del marito di Penelope trionfò della soperchieria d'una madre, che non seppe rapire suo figlio alla gloria che lo aspettava sotto le mura di Troja, e alla morte che gli die' Paride, il braccio del quale fu diretto da Apollo.

L'artista in questa pittura gli diede le graziose forme dell'adolescenza, e avrassi a decidere s'egli tradusse l'idea d'Omero che appella Achille il bellissimo dei greci, o quella dello Scoliaste (3), che il noma bellissimo di tutti gli eroi. I suoi piedi, contro all'avviso di Filostrato (4), il quale pretende che gli eroi erano sempre dipinti a piè nudi, sono calzati di sandali. Achille, πόδας ὠκύς, *dai piedi leggeri*, Achille, che, secondo la tradizione della favola, era stato nutrito della midolla di leone e di cervo, senza dubbio perchè

(1) Omero, *Il.* IX, v. 186. e seg.
(2) Filostrato, *Her.* c. 19.
(3) *Iliad.* 673.
(4) Epist. XXII.

impetuoso come il primo ed agile come il secondo (1), con maggior ragione degli altri dovea essere a piè nudi.

Sembra che con le dita della mano sinistra tocchi le corde della lira o della cetra. Ora s'alza una lite, la quale consiste in sapere se queste due parole s'adoprarono nell'antichità indistiutamente per significare lo stesso strumento, o se ciascuna avesse uno speziale significato. La più parte degli autori antichi (2) le usano indistintamente. Per esempio, essi attribuiscono ad Apollo ora l'invenzione della lira, or quella della cetra. Invece altri (3) pretendono e distinguono che vivesse tra greci una tradizione, giusta la quale Mercurio avrebbe inventato la lira, Apollo la cetra. Nè meno sono discordi gli autori sul numero delle corde di questo strumento. Quando inventollo Mercurio (4), lo armò di tre corde per avere tre tuoni che potessero corrispondere alle stagioni dell'anno; un tuono acuto, che ricordava la state; un tuono grave ch'indicava l'inverno; e un tuono medio, proporzionale fra questi due, per significare le stagioni temperate. I numeri quattro e cinque hanno anch'essi i partigiani loro (5): tuttavia generalmente si crede (6) che le corde della lira fossero sette, in onore

(1) S. Gregorio Nazianzeno, *Orat.* XX.

(2) Macrobio, *Sat.* I, 19; Fulgenzio, *Myth.* I, 14.

(3) Pausania, V, 14; Plutarco, *de Mus.*, p. 1131.

(4) Diodoro, I, 16.

(5) Macrobio, *Sat.* I, 19; Nicomaco in Boezio, *de Mus.* V.

(6) Omero, *Hymn. a Merc.*; Virgilio, *Æn.* VI, 645; Orazio, III, *Ode* XI.

delle sette Plejadi, di cui Maia, madre di Mercurio, facea parte. Quelli che le credono nove, l'han fatto in onore delle nove Muse. Timoteo ne accresce il numero fino ad undici (1). La lira che si vede nella nostra pittura ha anch' essa undici corde. Rassomiglia nella forma alla maggior parte di quelle che si conservarono nei monumenti antichi, e nelle descrizioni degli autori (2). Ve n'erano anche di triangolari, e nella lettera *de Generib. Music.*, attribuita a san Girolamo, la lira è designata con un Δ che rinchiude ventiquattro corde (3). Gli antichi adoperavano ambe le mani per toccar le corde della lira; la destra teneva il plettro, e dava un suono che chiamavasi *intus canere*, *cantare di dentro;* la destra non ricorreva che alle dita, e il suono in tal guisa ottenuto chiamavasi al contrario *foris canere*, *cantare al di fuori*. Cicerone parla d'un Aspendio, celebre suonatore di lira, che ottenea colla sinistra questi due risultati distinti, e sembra che i Romani dessero agli astuti ladri che sapeano nascondere il loro gioco, il nome di *Aspendii citharistae* (4).

L'architettura che forma il fondo del quadro, e la cui esecuzione non risponde a quella delle figure, ritrovasi anche nella tavola seguente. Questa circo-

(1) Pausania, III, 1.

(2) Filostrato, *Im.* X, liv. 1; la Chausse, *Thes. Her. Ant.*, t. II, sez. IV, P. IV et V.

(3) Spon, *Miscell. Her. Ant.* p. 23.

(4) Boulenger, *de Theat.*, II, 39; Cicerone *in Verr.*, I, 20; Asconio *in Verr.* I, 20.

stanza non permette dubbio che queste due pitture, le di cui dimensioni sono identiche, e rinvenute anche nel medesimo luogo, non abbiano fra di loro una qualsivoglia relazione; ma non è così facile determinare se il fondo, ch'è loro comune, abbia relazione coi soggetti. Esistevano nei *Septa* (il recinto del Campo di Marte) (1) due bei gruppi, l'uno d'Achille e Chirone, l'altro di Pane e Olimpo, che i Romani doveano allo scarpello d'uno scultore greco. Si conghietturò che le due nostre pitture potessero essere copie di que' gruppi: la finezza del gusto e il merito dell'esecuzione accrescono il peso di questa ipotesi. Di più, il *Museo Fiorentino* possiede una pietra preziosa ove si vede un gruppo perfettamente simile a questo. Ned è assurdo credere che la nostra pittura e la pietra preziosa sieno tutte due copie del greco gruppo, prese solamente sotto punti differenti di vista. Il pittore che, per eccessiva modestia, volle additare la fonte ove attinse il subbietto de' suoi due quadri, avrà dato per fondo a questa pittura e alla seguente la stessa architettura dei Septa. Questa interpretazione non è senza verisimiglianza; tuttavia puossi dire dell'ornamento che forma il fondo di questi due quadri, quanto si dice di tutte le decorazioni architettoniche, di tutti gli arabeschi dipinti nelle muraglie degli

(1) Plinio, XXXVI, 5.

edifizii scoperti negli scavi non aveva alcun altro motivo che la bizzarria dell'artista, altro scopo che di mettere in quadro alcuni gruppi e alcune isolate figure, non lo attaccava al soggetto che il rapporto di simmetria e corrispondenza.

I due medaglioni superiori al quadro non furono insieme al quadro scoperti, e quindi non hanno niente di comune o con Achille, o col Centauro. Essi rappresentano due baccanti: il primo ha in una mano una face (1), e nell'altra uno stromento che forse gli serve ad attizzare la fiamma. Il secondo porta un nastro, ovvero una benduccia, segno di allegrezza, ed un tirso, vero attributo di Bacco e del suo corteo (2).

TAVOLA 4.

Fra la belle pitture di Polignoto che s'ammiravano a Delfo, ve n'era una eziandio che rappresentava il satiro Marsia, sedente sopra una pietra, e che apprende al giovane Olimpo suonare la lira (3). Il soggetto del nostro quadro è il medesimo; il lavoro è squisito, e in nulla minore all'antecedente.

Marsia era figlio di Eagro (4), ovvero, secondo altri, di Iagnide (5); è celebre la sua destrezza nel suonare il flauto, come pure l'orrido supplicio inflittogli da Apollo in gastigo del suo orgoglio. Ebbe ad allievo ed *amico*

(1) Buonarroti, *Trionfo di Bacco*, pag. 471.

(2) Buonarroti, *loc. cit.*, p. 435.

(3) Ἔστιν ἐπὶ πέτρας καθεζόμενος Μαρσύας, καὶ Ὄλυμπος παρ' αὐτὸν παιδὸς ἐστιν ὡραίου, καὶ αὐλεῖν διδασκομένου σχῆμα ἔχων. Pausania, X, 30.

(4) Iginio, *Fab.* 165.

(5) Plutarco, *de Music.*, pag. 1133.

(amasius) Olimpo, giovine della Misia, figlio di Meone, che visse prima della guerra di Troja (1). Filostrato (2) con graziosi colori dipinse questo bel giovinetto in atto di cantare e di suonare il flauto, circondato da una folla amorosa di satiri, che nella lontananza di Marsia, lo stanno contemplando in aria lasciva. In Ovidio, egli pianse con essi la sconfitta e la morte del suo diletto maestro:

. . . . Flerunt
Et satyri fratres, et tunc quoque *clarus Olimpus* (3).

Marsia inventò (4) o almeno perfezionò il flauto, che nel secondo caso avrebbe ricevuto da Iagnide (5). Sembra eziandio che questo satiro sia stato il primo a trasportare sul flauto da un solo tubo, chiamato dai latini *tibia*, l'intera armonia del flauto di Pane componentesi di varii tubi, e detto *fistula* (6). Olimpo si giovò delle lezioni del suo illustre precettore, e contribuì anch'egli al perfezionamento del flauto (7). Nella spiegazione della precedente tavola accennammo un luogo di Plinio, da cui verrebbe che a Roma vedeansi i gruppi di Chirone e d'Achille, di Pane e d'Olimpo. Questa citazione potria far credere che

(1) Suida, in verbo Ξυναυλίαν.
(2) I, *Im.* 20 e 21.
(3) *Metam.* VI, v. 393.
(4) Ovidio, *Fast.* VI, 69; Ateneo, IV, p. 184.
(5) Apulejo, *Florid.* I; Pausania, X, 30.
(6) Diodoro, III, 58.
(7) Suida, *in verbo* Ὄλυμπος.
Quanto alle varie specie di flauti conosciuti dagli antichi, e tutte le particolarità relative a questo stromento, si vegga Meursio e Bartholin che ne trattarono *ex professo*, e la Chausse, *Mus. Rom.*, t. II, S. IV, Tav. I, e II.

il personagio, che insegna nella nostra pittura ad Olimpo, è il Dio Pane, e non il satiro Marsia. Ma siccome concordemente s'ammise che Olimpo fu allievo di Marsia, ned altronde si saprebbe rinvenire qual fosse il rapporto tra Pane ed Olimpo, è miglior consiglio conghietturare che Plinio confuse il Dio Pane col satiro Marsia.

Sull'architettura, che forma il fondo del quadro, abbiamo ragionato nella spiegazione della tavola precedente.

TAVOLA 5.

Questo quadro, ritrovato nel 1745 fra gli escavi di Resina, rappresenta l'educazione di Bacco, sul quale proposito tante e sì varie tradizioni corsero fra i popoli dell'antichità, che perfino giunsero a mettere in dubbio l'esistenza di questo Dio, ed a non più considerarlo che quale mito o personificazione della vigna, del vino e dell'ubbriachezza (1). Tuttavia, secondo la tradizione più generalmente sparsa, Bacco deve la luce a Giove ed a Semele, figlia di Cadmo, fondatore di Tebe. Giunone, gelosa di questa principessa, le ispirò l'idea di chiedere a Giove che a lei si presentasse come a sua sposa, sfolgorante degli attributi di sua gloria e possanza. Il re de' Numi non seppe resistere alle preghiere della sua donna, ed essendosi a lei avvicinato colla folgore in pugno, con morte repentina pagò il fio

(1) Diodoro, III, 62 e seg.

del suo sconsigliato orgoglio. Semele era incinta da sei mesi; Giove nascose nella sua coscia il frutto dei suoi amori colla principessa di Tebe; e tre mesi dopo, diede alla luce Bacco, da lui confidato a Mercurio. Questo Dio recollo dapprima presso Ino, sorella di Semele, indi alle ninfe di Nisa in Asia (1). Nel quadro che forma il soggetto di questa tavola, la disposizione delle figure, la grazia e l'espressione dell'argomento, sono talmente superiori all'esecuzione da conoscere a primo sguardo che l'inesperto pittore a cui appartiene, non fe' senza dubbio che la copia, l'imitazione d'un ottimo originale. Le tre giovinette, che qui si veggono, sono le tre sorelle di Semele, Ino, Autonee ed Agave (2), o Filia, Coronide e Cleide, ninfe dell'isola di Nasso (3), o Bromide, Bacchide e Nisa (4), o finalmente tre delle cinque Iadi, Fesula, Coronide, Cleea, Feo ed Eudora che furono trasportate nel cielo e divennero costellazioni (5). Secondo Plutarco (6), davansi a Bacco molte ninfe per nutrici, poichè l'ardore di questo Dio avea bisogno d'essere moderato. Anfizione, re d'Atene, che introdusse l'uso d'inacquare il vino, gli eresse un altare, a lui sacro con questa iscrizione: *ὀρθοῦ Διόνυσου*, *a Bacco bene diretto* (7). Due di quelle tre ninfe stan ritte di dietro

(1) Apollodoro, III, 4, §. 3; Ovidio, *Met.* III, 259 e seg. Igino, *Fab.* 167 e 179; Diodoro, *luogo cit.*

(2) Oppiano, Κυνηγ. IV, 255.

(3) Diodoro, V, 52.

(4) Servio sopra Virgilio, *Æn.* VI, 15.

(5) Esiodo, Igino, *Astr.* II, 21.

(6) Plutarco, *Symp.* III, *qu.* 9, pag. 657.

(7) Ateneo, II, p. 38, XV, p. 693.

ad un arbore (1). L' altra è coronata di foglie; e porta a traverso la spoglia d' un cervo, o d' un cavriuolo (2), graziosa nel suo atteggiamento. Essa offre un grappolo di uva al fanciullo Bacco, che protende avidamente le mani per afferrarla, mentre egli è sollevato dal vecchio Sileno. Questo Dio, la origine del quale è controversa (3) molto, è generalissimamente riconosciuto qual balio ed istitutore di Bacco, a cui non solamente avrebbe in tal caso ispirato le prime idee di virtù e di gloria, ma eziandio lo avrebbe condotto e consigliato nelle sue belliche spedizioni. Tuttavia alcuni pretendono che l' infanzia di Bacco sia stata confidata a Niso, e si fecero forti di questa conghiettura per dare un senso al nome di Διόνυσος, *Dionisos*, da questo Dio avuto tra i Greci (4). Altre etimologie si proposero di questa parola; alcuni la fanno derivare da *Nisa*, dove Bacco fu portato da Mercurio (5); altri da una parola che i Siracusani impiegavano a indicare *l' azione del zoppicare*, la quale sarebbe stata applicata a Bacco, per ricordare che Giove zoppicava, quando portava suo figlio nella coscia (6). Un asino coronato dorme ai piedi di Sileno, del quale fu sempre il fedelissimo compagno (7). Egli è all' asino di Sileno che debbono gli Dei la loro

(1) Euripide, *Bacc.* v. 166 e seg. Oppiano, *Kυν.* IV, 242.
(2) Euripide, *Bacc.* v. 3, *Phen.* 793; Ovidio, *Met.* IV, 6.
(3) Diodoro, III, 71.
(4) Igino, *Fab.* 131, 169, 179.
(5) Diodoro, III, 63.
(6) Nonno, *Dionigi*, IX, 19 e seg.
(7) Properzio, IV, *El.* I, 21; Pascalio, *Coron.* IV. 18.

vittoria contro i giganti, i quali dallo spaventevole raglio di lui furono messi in rotta. Tale servigio gli ottenne l'onore di essere annoverato tra le costellazioni (1). Egli porta un basto, presso i Greci *βάστον*, presso i Latini *clitellae* e *sagma*, ovvero una sella del tutto simigliantesi a quella dei nostri giorni. Tale particolarità della nostra pittura contraddice manifestamente ad un luogo di Godefroy (2), nel quale pretende che l'uso delle selle non anteceda il regno di Teodosio il Grande. Gli è vero che la parola latina *sella* si usò per la prima volta nella legge 47ª del codice Teodosiano *de Cursu public.*, ma si conghietturò che molto prima di Teodosio, i cavalieri usassero sella, da essi chiamata col nome di *ephippium* (3). Giusto Lipsio ne rinvenne poi delle autentiche prove sulla colonna Trajana (4). Alcuni giudicarono che la sella dell'asino di Sileno fosse una di quelle che i Romani appellavano *astraba*, non inserviente nè ai viaggiatori, nè ai guerrieri, ma ai vecchi e alle donne che amavano sedere mollemente e comodamente (5). I piedi dell'asino sono in tale posizione che si può scorgere nel quadro originale le traccie di ferri, l'uso dei quali ascende all'antichità più remota (6). Sembra che una pietra vicina all'asino

(1) Ovide, *de Arte Am.*, I, 545, *Fast.* III, 749, *Metam.* IV, 27: Seneca, *OEdip.* V, 428.

(2) Igino, *Astr. Poet.* II, 23; Eliano, *H. A.* VI, 51.

(3) Libro 47, *C. Th. de Cursu publ.*

(4) Dion. lib. LXIII.

(5) *De mil. Rom.* lib. III, dial. 7.

(6) Scheffer, *de Re veh.* II; Esichio; Polluce, VII, 185, 186: Demostene, *Mid.*, p. 625; Ateneo, XIII, p. 582.

sia stata collocata ivi a bello studio. Agli antichi erano ignote le staffe, e doveano per montare a cavallo servirsi d'un rialzamento qualunque. Sul davanti del quadro una pantera lambe un crotalo ornato di campanelli (1). Le nudrici di Bacco furono mutate in pantere, onde si suppone che questo animale debba esser proclive ad ubbriacarsi, e che sia caro a Bacco, del quale egli è un attributo precipuo (2). Mercurio, figlio di Giove e di Maia, messaggiere degli Dei, inventore del linguaggio, della lotta, della lira, del furto, delle lettere e dei numeri, protettore del commercio, a cui diede il nome (3), sta seduto sovra una botte (4), e colla sinistra tocca le corde d'una lira; nella destra ha un oggetto che sembra un *plettro*. Mercurio è quasi ignudo, e le sue tenere forme di fanciullo ricordano un dialogo di Luciano, nel quale si vanta d'esser bello e senza barba (5). Plutarco lo chiama χαριτοδότης, *datore di grazie* (6). Gli adorna il capo un *petasus* alato, cui portavano i viaggiatori, i corrieri, i cocchieri e gli

(1) Fabretti, *de Col. Troj.* cap. 7, p. 225 e 226.

(2) Vedi la tav. XX, tom. I di quest' opera.

(3) Oppiano, Κυν. III, 79, IV, 231 e seg.; Filostrato I, *Im.* 15, 19; Bochart, *Hier.* P. 2, l. 3, c. 7; tav. XXX, t. I di quest' opera.

(4) Omero, *Inno à Mercurio*, v. 3; Esiodo, *Teog.* 938, 939; Eschilo, *Prom.* 941; Arnobio, lib. III, Servio, *Æn.* IV, 577 e VIII, 138; Isidoro, VII, 11; Fulgenzio, *Mitol.* I, 18; lo scoliaste d'Aristofane, tom. V, 1111, e quello d'Apollonio, *Arg.* I, 517.

(5) Plinio, XIV, 21; Ulpiano, l. 18, *Proprietat. de usuf.* l. 3, *de trit. vit. et ol.*; Cujaccio, IX, obs. 26; Strabone, III, p. 151.

(6) *Dial. di Pan e Mercurio.*

atleti (1). La sua forma il più delle volte è rotonda; tuttavia se ne veggono di quadrati, ed altri che hanno molti angoli (2). Il Dio Pane, o un satiro che sorride additando Bacco, stacca le ali che ornano le calcagna di Mercurio. Sopra una pietra incisa in Montfaucon (3), si vede un Amore che rende a Mercurio lo stesso servigio, che gli presta qui il satiro, o il dio Pane. Le ali che ornano il capo e i piedi di Mercurio simboleggiano la rapidità della parola, di cui è inventore, e del pensiero, che in una formola così espresse un poeta latino: *verba volant* (4). La colonna che sta nel fondo del quadro pare un simbolo della stabilità e dell'immutabilità divina (5): onde alcuni giunsero a credere che l'artista abbia voluto contrapporre le scoperte e le vittorie di Bacco in Oriente, alle scoperte e vittorie di Bacco in Occidente, e dare al primo la gloria d'aver elevate colonne al confine de' suoi viaggi, come fece il secondo (6). Finalmente, e senza pretendere di dare con ciò una significazione alla colonna di questa pittura, si è trovato che Bacco chiamavasi dai Greci anche Στύλος, *colonna* (7).

(1) Fabri, *Agon.* II, 34, lib. III, cap. 28.
(2) Spon, *Mis. Er. Ant.* p. 25.
(3) T. I p. 1, tav. 5.
(4) Servio, *Æn.* VIII, 138; S. Agostino *C. D.* VII, 14; Fulgenzio, *Mitol.* I, 19.
(5) Clemente d'Aless., *Strom.* I, pag. 348.
(6) Strabone, III, p. 170, 171; Dionigi, *de Situ orb.*
(7) Clemente d'Alessandria, *loc. cit.*; Euripide, *Antiope.*

La vignetta su fondo nero che venne aggiunta a questa tavola, rappresenta un toro che protegge due giovenche dagli attacchi d'un leone, mentre un leopardo od una lionessa aspetta l'esito della pugna, e una cerva sen fugge.

TAVOLA 6.

La lotta del Dio Pane e dell'Amore si aveva acquistata una tal quale celebrità nei fasti della mitologia; tuttavia pare che non s'unissero le opinioni sul nome del vincitore, ed ora all'una, ora all'altra delle due divinità si attribuivano le palme e gli onori del trionfo (1). Si attribuì ad Amore che avesse atterrato il suo avversario; imperocchè, come dice il poeta, questo Dio di tutto trionfa: *omnia vincit Amor:* si volle anche non concedesse quartiere al vinto che coll'espresso patto di amare la ninfa Siringa (2); e dipingevasi il barbaro fanciullo nell'atto di strappare il cuore dell'infelice nemico, benchè altre volte l'Amore (3), chiamato da Sofocle (4) l'*invincibile*, e da Anacreonte (5) *il sovrano e domatore degli uomini e degli Dei*, sia stato veduto giacente allato del dio Pane (6).

La pittura, ritrovata fra gli escavi di Portici nel 1747, rappresenta queste due divinità ancora lottanti

(1) Servio, *Ecl.* II, 31; Boccaccio, *Geneal.* I, 4; Albrico, *de D.* I, c. 9.

(2) Boccaccio, *loc. cit.*

(3) In un basso rilievo di bronzo di Rossi, *Memor. Bresc.* p. 148.

(4) *Antig.* v. 792.

(5) In Clemente d'Aless. *Strom.* p. 623.

(6) Albrico, *loc. cit.*

e quindi ci lascia nell'incertezza di prima sull' esito della pugna. Amore è distinto dalle sue ali; gli altri suoi ordinari attributi, l'arco e il turcasso, sarebbero fuor di luogo nella scena dall'artista ritratta, ed avrebbero impacciati i movimenti del Dio, a cui era necessaria la libertà di tutte le membra. Per uguagliare le forze, si diedero a Pane forme e statura da fanciullo. Questo Dio che doveva il suo nome Πὰν, *tutto, da per tutto, sempre*, a' suoi attributi che consistevano nella personificazione della natura intera, e che i Greci chiamavano eziandio Ἐφιάλτης, *Efialtes*, in latino *Incubus*, pei suoi costumi, e pel suo temperamento lascivo (1), era figlio di Bacco (2). L'origine che gli stabilirono i mitologi non è tanto graziosa quanto quella che Aristofane (3) immaginò ad Amore. Il comico greco cercando di dicifrare a sè stesso l'origine delle cose, ammette l'esistenza delle Notte e del Caos. La Notte partorì un uovo, da cui balzò fuori l' Amore con ali d'oro. L'Amore si unì al Caos e generò gli Dei, gli uomini e tutto l'universo. Fu anche detto che gli Dei disconobbero in seguito il loro padre comune, lo esigliarono dal cielo e gli strapparono le ali per donarle alla Fortuna (4). L'idea che i poeti ci trasmisero dell'Amore, della sua natura, della sua formosità, delle sue grazie, forma un contrasto assai bizzarro con quella che si fecero di Pane, delle sue forme

(1) Albrico, *loc. cit.*
(2) Igino, *Fab.* 224.
(3) *Gli Augelli*, 694 e seg.
(4) Ateneo, XIII, p. 563.

semiferine, che gli ottennero il nome di Αἰγοπρόσωπος καὶ Τραγοσκελὴς, *testa e gambe di becco* (1). Questo contrasto forse sedusse l'autore della pittura, il quale volle approfittarne per dare una tinta bizzarra alla sua opera.

Un Sileno, per vecchiezza calvo, e la grassezza del quale spicca sovra un panneggiamento bianco, che non gli nasconde che la parte inferiore del corpo (2), contiene il satiruccio per le corna, o perchè non cada, o per opporsi che egli ferisca Amore con l'armi di cui natura si compiacque ornargli la fronte. Egli ha nella sinistra una palma, che deve essere il premio del vincitore (3), od una *ferula*, che perfettamente conviene al maestro del bacchico coro (4), e al fido compagno del Dio della vendemmia. Dall'altra parte del quadro vi è un Bacco incoronato di uva e di pampini, mezzo vestito di panno rosso, coi piedi calzati di coturni gialli. Non si dee meravigliare di rinvenire questo Dio in compagnia di Pane e di Sileno, che erano sempre alla testa del suo corteo, e che Luciano (5), l'antico motteggiatore, appella i suoi due generali. Bacco è con assai convenienza collocato in una scena dove comparisce Amore:

Τὸν ὁμότροπόν γ' Ἔρωτι
Τὸν ἐρώμενον Κυθήρης (6).

(1) Erodoto, II 46.
(2) Luciano, *Concil. deor.*
(3) Fabri, *Agon.* II, 25.
(4) Filargiro, *Egl.* VI, 14, di Virgilio.
(5) In *Bacch.*
(6) Anacreonte, *O.* 41; Cupero, *Apoth. Ho.* p. 166 e seg.

Dietro di lui una giovinetta, vestita di bianco, che sarà Arianna, o Venere (1), o Semele, o Proserpina (2), o Cerere, scherza col nastro roseo del tirso di lui. Ha i capegli biondi imprigionati in una cuffia a foggia greca, e circondati da una aurea benda.

Nel fondo avvi una costruzione, su cui sta un vase di rame, una specie di candelabro trasversalmente posto, o un altro oggetto difficilissimo a scorgersi.

TAVOLA 7.

Molti avvenimenti della Favola e della Storia si potrebbero annoverare per ispiegar la pittura che è il soggetto di questa tavola. Tuttavia tra tutti questi fatti, bisogna confessarlo, uno solamente conviene in tutte le particolarità e in tutte le circostanze col nostro quadro: egli è Oreste riconosciuto dalla sorella Ifigenia.

La storia degli Atridi occupò talmente gli storici e i tragici antichi, essa è tanto feconda di romanzesche venture, che sarebbe vano ricordare ai lettori le vicende che prepararono e condussero allo sviluppo la scena da questa pittura rappresentata; tuttavolta

(1) Fornuto, in *Bacc.*; Apulejo, *Met.* II, p. 167.

(2) Cicerone *de N. D.* III; Minuzio Felice, *Octav.* p. 200.

sarà mestieri darne un laconico compendio per facilitare l'intelligenza dell'argomento.

Dopo la presa di Troja, Agamennone ritornò vittorioso in Argo sua patria, dove condusse Cassandra figlia di Priamo, sua nobile prigioniera. Egli confidavasi senza dubbio, che una pace con tanti perigli acquistata, gli concedesse alfine la quiete o la dolcezza d'un voluttuoso ozio; ma appena giunse che Clitennestra, gelosa dell'amore del suo regal sposo verso la principessa Trojana, stimolata anche da Egisto, che avea macchiato il talamo regio, lo uccise. Oreste, ancora fanciullo, avrebbe divisa la sorte paterna, se Elettra di lui sorella non lo avesse sottratto al pugnal della regina e del complice. Il figlio d'Agamennone crebbe, e recatosi ad Argo per ubbidire agli ordini di Apollo che gli avea ordinato di vendicar la morte del padre, uccise la madre ed Egisto. Poscia le furie corsero inevitabili sulle sue traccie, gli scossero sul capo le ultrici faci. Nella sua sciagura ricorse di nuovo all'oracolo di Apollo; e il Dio gli fe' palese che non cesserebbero le furie di perseguitarlo, se non quando avesse rapita la statua di Diana al culto dei feroci abitanti della Tauride (1). Il figlio di Agamennone, coll'aita dell'amico Pilade, medita subito e preparasi per ubbidire ad Apollo; e la nostra pittura rappresenta una delle principali avventure del suo viaggio nella Tauride. Questo quadro, ritrovato a Resina

(1) Igino, *Fab.* 117, 123, 161.

nel 1740, fu fatto certamente dopo la tragedia di Euripide, alla quale in ogni particolarità si riferisce. Narrare il soggetto della greca tragedia, vale quanto spiegare contemporaneamente la scena rappresentata nella tavola nostra.

Oreste e Pilade giunti in Tauride sono scoperti dai pastori del re Toas, che fa condurre i due stranieri nel tempio di Diana, ove devono essere immolati, giusta la barbara costumanza del paese. Ifigenia, sacerdotessa di Diana, interroga i due giovani e dimanda ad Oreste fratello suo, che non conosce, ed al quale è sconosciuta, il nome della patria loro. Appena sa che sono Argivi, promette la vita a chi s'incaricherà di portare una lettera in questa città. A questa proposizione, i due amici gareggiano di generosità; tutti e due ricusano d'accettare la missione della sacerdotessa; ambedue vogliono rimanere pel sacrifizio; ma Oreste è più eloquente di Pilade, e si stabilisce che Pilade partirà per Argo. Allora Ifigenia gli confida la lettera, e per tema che non la smarrisca, glie la legge. Pilade sorpreso si rivolge ad Oreste, e gli dice: « Io sciolgo la promessa che ho fatta alla sacerdotessa, e ti consegno la lettera di tua sorella Ifigenia. »

La spiegazione della nostra pittura è ora semplicissima: quel giovine pensoso e malinconico è Oreste, *tristis Orestes* (1). Pilade gli siede rimpetto, e tiene un

(1) Orazio, *Arte poetica*, v. 124.

foglio spiegato a metà, su cui si scorgono caratteri cancellati dal tempo. Il pittore forse vi avrà scritti i nomi di Oreste e di Ifigenia. Con particolare attenzione si contempli l'espressivo atteggiamento di Pilade che sembra additare lo sciaugurato suo amico. Il pittore non estimò conveniente di ricoprire di vesti un personaggio, ch'è per essere sul punto stesso immolato (1); nè senza dubbio gli spiacque d'aver un pretesto, per ritrar partito da tutti i vantaggi dell'arte. Oreste è vestito: un largo panneggiamento conviene alla sua tristezza, e contribuisce a dargli la sembianza di chi soffre. I due amici stanno seduti sovra sedie, su cui gli antichi usavano riposarsi durante le cerimonie sacre, quando pregavano agli Dei e innalzavano il fumo del sangue de' buoi (2). Quella d'Oreste è ricoperta da una pelle ferina (3). Queste due sedie possono anche essere tavole sacre, *sacrae mensae*, che portano le due vittime (4).

Una giovane, vestita di bianco, e colla testa ricoperta d'un velo, abbraccia lagrimando Oreste; alla sua tenerezza e al profondo interesse che la stringe al giovane straniero, si riconosce la sorella Ifigenia. Euripide

(1) Montfaucon, t. III, cap. XVI, Tav. LXXXIV.

(2) Tibullo, II, *El.* VII, 15; Properzio II, *El.* XXI, 45; Macrobio, *Sat.* I, 10; Plutarco, *Numa*.

(3) Omero, *Od.* XVII, 32; Virgilio *Æn.* VIII, 177.

(4) Montfaucon, *Ant. Expl.* t. III., Tav. LXXVIII.

felicemente espresse la rispettosa amicizia d'Oreste e della suora. Fa esclamare al primo: « Mia diletta « suora, sì! io ti serro nelle mie braccia, pur ne du« bito ancora (1): lagrime di dolore e di piacere ba« gnano le tue pupille e le mie (2). » Le vesti d'Ifigenia sono adattatissime alla circostanza, e al suo duplice stato di vergine e di sacerdotessa. Si potrebbe eziandio riconoscere Ifigenia nell'altra giovinetta vestita come la sua compagna. In allora il suo atteggiamento indicherebbe raccomandazione di silenzio su quanto accadde alle altre persone del quadro. I bassi rilievi antichi mostrarono di già la stessa persona scolpita nella medesima scena più volte, per significare le azioni diverse, che dovette compiere in un solo avvenimento (3). Così, per esempio, Ifigenia riconoscendo il fratello Oreste corse ad abbracciarlo piangendo, e dovette indi raccomandare silenzio ai testimónii di questa tenera scena. Questa seconda giovinetta potrebbe anco essere Elettra, sorella di Oreste e d'Ifigenia; potrebbe essere che l'autore del quadro fosse caduto in un equivoco di Euripide. Nella tragedia greca, Ifigenia dubita della sua felicità, e chiede ad Oreste s'è vero ch'ei sia il fratello suo, e il giovine prigioniero, nella risposta, le dà il nome d'Elettra (4).

Finalmente, la giovinetta di cui ragioniamo qui

(1) v. 795 e seg.
(2) v. 827, 28.
(3) Si veggano le *Immagini* di Filostrato e la descrizione delle Pitture greche di Pausania.
(4) v. 811.

forse con la vecchia sostiene la parte del coro. Questa ultima è vestita da schiava, e il coro della Tragedia d'Euripide è composto dalle schiave d'Ifigenia. Ella porta le dita alla bocca per indicare che tacerà come le si raccomanda, e il suo atteggiarsi corrisponde assai alle parole del coro: « Mia cara signora, salvati tutta « sola; noi taceremo, non dubitarne (1). » Ifigenia avea detto ad una delle sue donne: « Poichè è me- « stieri ch'io me ne vada, tu dividerai la mia ven- « tura, tu verrai in Grecia con noi. »

Il vecchio, che sta nel fondo del quadro pare il re Toas, ritenuto da Minerva (2), od attonito al racconto d'Ifigenia, la quale gli disse che la statua di Diana, appena scorte le due vittime, indietreggiò inorridita (3).

Finalmente l'idolo che pare collocato in una nicchia del tempio non può essere che la statua di Diana, che ha sì gran parte nella tragedia del greco poeta. La faretra sulla spalla, e la clamide verde, sono attributi della dea delle selve; la testa e il nudo della sua spalla sembrano di color naturale; locchè farebbe supporre che l'artista volesse porre in iscena una statua di legno dipinto, anzi che di pietra (4); e questo è probabile tanto più, che nella tragedia d'Euripide chi dovea sola rapire

(1) v. 1057 et seg.
(2) Euripide, *Ifigenia*, v. 1475.
(3) Euripide, *loc. cit.* v. 1159 e seg.
(4) Pausania, VIII, 16; Plinio, XXXIV, 7.

la statua e recarla sulla spiaggia del mare, era Ifigenia (1).

Termineremo la spiegazione di questa tavola accennando due altri fatti, i quali, rigorosamente parlando, potrebbero anch' essi formare il soggetto del quadro.

Apollo aveva ottenuto dalle Parche, che risparmierebbero Admeto, se alcuno si volesse sacrificare a suo pro. Il di lui vecchio padre, la madre e la sorella si ritirano al cospetto d' un tale sacrifizio, mentre Alceste, di lui sposa, consente a morire perchè il marito sia incolume (2).

Eteocle rifiuta di cedere il trono al fratello Polinice, che gli rammenta davanti al simulacro d'Apollo il patto di regnare tutti due alternativamente, ancor che Giocasta, loro madre, Antigone ed Ismene, loro sorelle, tentano ma invano di riconciliarli (3). Non pertanto questo e l' antecedente fatto non danno una soddisfacente spiegazione del foglio tenuto da una figura.

TAVOLA 8.

Fedra ed Ippolito si videro sulla scena della tragedia classica, almeno sì di sovente che Oreste ed Ifi-

(1) *Ifigenia in Tauride*, v. 1157 e seg.

(2) Euripide, *Alceste*; Palefato, *de Incred.* cap. 27.

(3) Sofocle, *Edipo a Colone*; Euripide, *Fenic.*; Igino, *Fab.* 98.

genia; e l'amore incestuoso dell' una fe' spargere tante lagrime, quante la tenerezza filiale e fraterna dell'altro. Grazie all' opera sublime di Racine, che introdusse nella scena francese l' argomento trattato da Euripide (1), da Sofocle (2) e da Seneca, questa tavola non avrà d' uopo d' un' assai minuta spiegazione.

Fedra, sul di cui volto siede la malinconia e la fierezza, è assisa sovra un sedile di cui non si scorgono che i piedi. Essa negligentemente appoggia il braccio destro sopra lo spalliere, su cui gettò il suo largo manto azzurrino, onde la nudità d' una parte di sue bellezze venga a soccorrerla. Colla manca pare che appenda con fermaglio sulla spalla la candida tunica. Fedra non cerca forse che il come contenersi, per dissimulare il suo imbarazzo, mentre la sua nudrice palesa ad Ippolito con seducente quadro la passione da Fedra concepita per lui. Ippolito è tocco di maraviglia, e ricusa di dar fede all' amore incestuoso della sua matrigna. Stringe in mano una lancia, e si dirige inverso la porta, sulla quale si scorge un giovine schiavo che tiene un cavallo, che porta un panneggiamento a guisa di sella, un pettorale ornato con una mezza-luna (3), una testiera con un morso, e una briglia a due coreggie. Vedesi una simile briglia sulle colonne Trajana ed Antonina (4),

(1) Nell' *Ippolito coronato.*
(2) *Ippolito.*
(3) Stazio, *Teb.* IX, 685; Calpurnio, *Ecl.* VI.
(4) Fabretti, *Col. Traj.* p. 226.

ed in un bronzo di questa collezione, di cui parleremo a suo luogo.

Nessuna importante obbiezione potrebbesi fare alla spiegazion nostra: forse che la lancia, di cui è armato il braccio d'Ippolito, è fuor di proposito; che la spada, la quale nella tragedia di Seneca, è l'arma accusatrice di cui giovasi Fedra per convincere il marito Teseo, sarebbe stata più adatta alla circostanza; ma puossi rispondere che la lancia era l'arma ai cacciatori diletta, e che nella tragedia d'Euripide (1) Fedra vuole abituarsi all'esercizio della caccia, onde non lasciar mai Ippolito, non potendo più vivere senza vederlo:

> Ἔραμαι ῥίψαι θέσσαλον ὄρπακα, ἐπίλογχον
> Ἔχουσ' ἐν χειρὶ βέλος.

> . . . . lanciar desio
> » Il tessalico dardo, e nel mio pugno
> » Stringer la lancia dalla ferrea punta.

E più avanti (2) ella dice:

> Εἴθε γενοίμαν πώλους Ἐνέτας δαμαζομένα,

> » Nell' arte io possa di domar destrieri
> » Esperta divenir!

Il che ha una stretta relazione colla pittura che dilucidiamo.

Le venture di Peleo, che rigetta le amorose proposizioni di Astidamia, sposa di Acasto (3); quelle

(1) *Ippolito*, v. 221.
(2) Ipp. v. 230.
(3) Apollonio I, 224, e i suoi scoliasti.

di Bellerofonte, col quale Stenobea, moglie di Presto, re d'Argo, non fu più fortunata di Astidamia con Peleo (1), si rassomigliano in modo a quelle di Fedra e di Ippolito, che potrebbesi il soggetto di questo quadro attribuirlo a ciascuna.

La vignetta di questa tavola rappresenta due capriuoli bianchi dipinta su fondo rosso.

TAVOLA 9.

Alcmena avea giurato di non accordare i suoi favori ad Amfitrione lo sposo, che quando vendicata avesse la morte dei suoi fratelli sui figli di Pterelao. Mentre il re di Tebe seguiva il corso delle sue imprese guerriere, Giove veste le sembianze di lui, e s'introduce nel letto della regina. Alcmena, ingannata dall'apparenza, lascia cogliere al signore dell'Olimpo un fiore riserbato al di lei sposo; e il re dei Numi trovò tanto amabile accetto, che una notte all'ardore della sua passione parve soverchiamente breve, ed arrestò il corso del sole. Lo sciagurato Amfitrione giunse nel dì seguente, ma troppo tardi; Alcmena gli avea già conceduta, a lui, che nulla avea ricevuto, la ricompensa delle sue fatiche, e già portava nel seno il frutto delle carezze di Giove. Diede alla luce due gemelli;

(1) Igino *Fab.* 57; *Astron. Poet.* II, 18, e i suoi commentatori; Omero, *Il.* VI, 152 e seg.

Ercole, figlio di Giove, e Ificle, figlio di Amfitrione, che fu secondo l'espressione di Teocrito (1), più giovine di suo fratello d'una sola notte, *νυκτὶ νεώτερον* (2). Giunone perseguitava col furore del suo odio geloso tutte le mortali che il volubile sposo onorava dell'amor suo, nè lasciava senza vendetta alcuno dei numerosi torti che ne ricevea: quindi mandò due mostruosi serpenti nella culla, dove posavano i due figli della sua rivale, i quali avrebbero certamente perito, se Ificle non avesse desto co' suoi gridi Ercole, che si trascinò verso i due mostri e li soffocò tra le sue mani (3):

> Alterum altera apprehendit eos manu perniciter (4).

Questa fu la prima delle sue imprese:

> Cunarum *labor* est angues superare mearum (5),

e la fatica con cui diè preludio alle altre dodici. Non deve che a sè stesso il suo nome di Ercole, da Ἥρα, *Giunone*, κλεος, *gloria*: Ἡρακλέα ὅτι δι' Ἥραν ἔσχε κλέος (2); ed Ercole si volle rappresentare in questa pittura.

Vi si vede l'eroe (6), che strangola nelle sue mani i serpenti mandati da Giunone. L'attitudine di Alcmena esprime energicamente lo spavento, che assalì la

(1) Omero, *Il.* XXXI, 2.
(2) Apollodoro, *Bibl.*, lib. II.
(3) *Id. loc. cit.*
(4) Plauto, *Amph.* atto V, sc. I.
(5) Ovidio, *Met.* IX, 67.
(6) Diodoro, IV, 9.

giovane madre all' aspetto del periglio che correvano i due fanciulli (1). Giove seduto su trono d' una forma, quale soventi si trova nei basso-rilievi e nelle medaglie, stringe in una mano uno scettro cortissimo (2), e nell' altra un flagello, di cui sempre s' armavano gli Dei *Averrunci* (che allontanano le sciagure) (3), e di cui forse qui si giova a discacciare i serpenti. Amfitrione è molto singolarmente vestito; indossa una tunica con maniche larghe, χειριδωτὸς χιτὼν (4); di sopra un' *epomide*, ἐπωμὶς, lunga di dietro, corta davanti, e per di sopra ancora un mantello; pare che abbia sul capo un *petaso*, che lo stesso Plauto gli diede nella sua commedia:

> Tum meo patri autem torulus inerit aureus
> Sub *petaso* (5).

I suoi calzari sono a mezza gamba legati da cordoncini di cuojo; e sotto la pianta del piede si scorge una specie di suola che dovea esser formata di grosso cuojo, o da un tessuto di papiro, o di sughero (6). Il *petaso* e la calzatura significano l' intenzione del pittore, che fu di rappresentare Amfitrione vestito da viaggia-

(1) Teocrito, *Id.* XXXI, 1.
(2) Filostrato, *Im.* V; Pindaro, *P.* IV, 305; Stazio, *Tebaide*, VI, 288.
(3) Feizio, *Antich. Omer.*, lib. II, cap. 4, §. 4; Servio, sulle *Eneid.*, XII, 206.
(4) La Chausse, t. I, S. I, Pl. XXXIII.
(5) Polluce, VII, 58; Aulo Gellio, VII, 12.
(6) *Prol.* v. 163 et seg.

tore (1). Ercole ha il collo ornato da una collana d'argento (2).

Questo stesso argomento è stato trattato da Zeusi (3), e il rapporto che corre fra il suo quadro e questa pittura ci fa credere, che l'artista abbia in parte imitato un tanto originale. Si sa inoltre che Plauto trasse partito da questo avvenimento per arricchire la scena latina d'una originalissima opera, sotto il nome di tragicommedia, nella quale pochissimo rispetta le tradizioni della Favola, e le regole stabilite da Aristotele. Gli si ha lungamente dato rimprovero d'aver fatto succedere nello stesso dramma il concepimento e la nascita di Ercole, e d'aver fatto tanto crescere in età il suo eroe da avere la vigoria di soffocare i serpenti. L'unità di tempo, così imperiosamente segnata dal filosofo greco, e da suoi discepoli, era indegnamente rotta e tornava impossibile di circoscrivere ne' due giorni di rigore tre avvenimenti tanto l'uno dall' altro lontani. Questo non è tutto; si imputava qual colpa al comico latino l'aver calzato un piede della sua Musa col tragico costume, e l'altro con quel del buffone; l'aver sposato facezie comuni e triviali al dialogo degli Dei e degli eroi; tuttavia lo si giustificava, attribuendosi la colpa di simile sfrontatezza al poeta Rintone di Taranto, inventore

(1) Senofonte, *Cirop.* VIII, p. 142.

(2) Plauto, *Merc.* V, 2 e *Pseud.* II, 4; Omero, *Inno a Minerva*, v. 86; Spanheim, *Inno ad Apollo*, v. 34.

(3) Scheffer, *de Torquibus*.

dell' *Ilaro Tragedia*, e creatore del genere da lui chiamato *Rintonico;* ora l' indulgenza in generale è maggiore, e Plauto per certo non avrebbe mestieri di ricorrere all' autorità del poeta Rintone, per ottenere da noi perdono.

La parte inferiore di questa tavola contiene una maschera tragica, un griffone, una lira ed un alloro, oggetti che tutti quanti convengono ad Apollo.

TAVOLA 10.

Dal cinghiale, di cui scorge il capo e la parte anteriore del corpo, si può conghietturare che questa pittura si riferisca alla celebre caccia nella selva Calidonia. Furibonda Diana che i Calidonii l'avessero obbliata nei sacrifizii, inviò nelle loro campagne un orrido cinghiale, che vi diffuse il terrore e la desolazione. Ma Meleagro fattosi duce d'uno stuolo di cacciatori ne' limitrofi paesi da lui riuniti, liberò il regno dal mostro che lo infestava (1). I poeti posteriori ad Omero invilupparono la storia di Meleagro e del cinghiale Calidonio, e alla lor foggia la drammatizzarono. Se possiamo loro prestar fede, Meleagro donò ad Atalanta la pelle e la testa del cinghiale; i figli di Testio, gelosi di questa distinzione, rapirono all' amazzone il

(1) Omero, *Il.* IX. Eustazio, *ivi.*

premio della sua intrepidezza: sdegnato l'amante, nel loro sangue lavò il ricevuto oltraggio, e finalmente Altea, figlia di Testio e madre di Meleagro, vendicò la morte de' proprii fratelli, gettando nel fuoco il fatale tizzone, dal quale dipendeva l'esistenza del figlio suo (1).

Se si ammette che questo quadro rappresenti una scena relativa alla caccia del cinghiale Calidonio, il personaggio seduto sur un trono dovrà essere Eneo re dei Calidonii, il quale ha uno scettro di semplicità convenientissima ad un re dei tempi eroici; egli si ha gettato di dietro una veste, il colore della quale non si distingue, e lascia scoperto il corpo. Egli ascolta l'ambasciatore degli Etolii, che ritto s'appoggia sovra un bastone. La qualità, le funzioni di questo si desumono dallo scettro, che gli è di sostegno (2), e dai sandali legati alle piante con delle cordicine, o coreggie di cuojo. Si copre il capo con una specie di berretto, la spalla sinistra con un panneggiamento verde, che gli trascorre sotto il braccio destro, e gli discende fino alla metà della gamba. L'anello che gli orna il dito anullare della sinistra potrebbe farci credere che etrusco fosse l'argomento di questa pittura (3). Ma già abbiamo trovato l'orna-

(1) Eustazio, *ivi*; Ateneo, IX, 14, p. 401 e 402. Igino, *Fab.* 172. Pausania, X, 31; Strabone, X, p. 466.

(2) Feizio, I, 4 e 5; Omero, *Il.* I, v. 15.

(3) Dempster, *Etr. Reg.* III, 28; Buonarroti, *Append.* §. 33; Plinio, XXXIII, 1.

mento medesimo in mano di Teseo, e d'una giovinetta greca: anzi pare certo che l'anello per diritto appartenesse agli ambasciatori, di qualunque nazione essi fossero (1): il che nacque dall'aversene da prima servito di sigillo per dare un' autenticità ai loro atti (2). Il giovinetto che sta in piedi dietro al re Eneo, sarà Meleagro, il quale rimira immobilmente la sposa, che lo prega di prender l'armi, di correre alla pugna, e soccorrere gli Etolii:

> *Καὶ τότε δὴ Μελέαγρον εὔζωνος παράκοιτις*
> *Λίσσετ' ὀδυρομένη* (3).

Il soggetto di questa pittura potrebbe aver relazione col cinghiale d'Erimanto ucciso da Ercole, e da lui offerto ad Euristeo.

TAVOLA II.

Questa pittura può essere considerata come una tra le più degne d'osservazione del Napoletano Museo. In un tempio, e su base quadrangolare circondata di piante, si scorge un Ermete, la testa del quale è un Bacco con lunga barba. Il culto di questo Dio era assai per l'Italia diffuso (4) e adorato sotto forme e

(1) Plinio, *loc. cit.*
(2) Macrobio, *Sat.* VII, 13.
(3) Omero, *loc. cit.*, v. 586.
(4) T. Livio, XXXIX, 16; Tertulliano, *Apol.* VI.

nomi differenti. Il Bacco indiano, l'antichissimo di tutti, portava lunga barba, da cui la sua greca denominazione Καταπώγων (1). Secondo lo scoliaste di Persio eziandio distinguevasi un Bacco sopranominato *Briseo* e un altro detto *Leneo;* il primo barbuto, il secondo imberbe; e finalmente il Bacco *Ebo*, che barbuto adoravasi dai Napoletani (2). Il nostro Bacco qualunque di questi egli sia, ha i capegli non stretti, come il solito, da una benda, nella destra un vase, ed un tirso nella manca, ed è coperto di un giallo panneggiamento.

La giovane seduta sulla scranna dai gialli cuscini, ha le chiome raccolte da una benda. La stoffa della sua tunica giallastra è trasparente, e lascia intravedere parte del collo. L'abito di sotto violaceo nel colore la copre quasi per intiero sino ai piedi. Ell'è calzata di sandali con piccole coreggie legati, e di dietro si vede un lembo della sua tunica gialla. La giovinetta fissa attentamente l'Ermete per dipingerlo sulla tavoletta che ha nella sinistra, e col pennello che porta nella destra attinge nei colori d'una cassetta rossastra, collocata sopra un masso di pietra, che sembra parte d'una colonna. I varii processi della pittura degli antichi pervennero sino a noi con qualche precisione: essi formavano i pennelli loro coi peli della coda di

(1) Diodoro, III, 63, e IV, 5. (2) Macrobio, *Sat.* I, 18.

alcuni animali, opinando così pure Cicerone (1), il quale dal vocabolo latino *penis*, coda, deriva *penicillus*, pennello; adoperavano anche delle spugne, come si ha da varii luoghi di pittori antichi, tra i quali Plinio (2), che ci parla d' una specie particolare di spugne, con cui si formavano pennelli: *Spongiarum genus tenue densumque, ex quo penicilli.* Lo stesso autore in diverso luogo narra il celebre tratto di Protogene, il quale ritrovando un giorno somme difficoltà in una pittura, istizzito applicò fortemente il pennello sul quadro, dove da lungo tempo affaticavasi, e si accorse con sua grande meraviglia che quel movimento d' impazienza gli avea prodotto quanto con ogni sforzo cercava; e il pennello nel racconto è detto spugna: *Spongiam impegit inviso loco tabulae.* Diluivano i colori nell'acqua, e poscia li distendevano col pennello. Un'altra maniera usitatissima chiamavasi *encaustica.* Noi sappiamo che in allora adoperavano cera e dei bulini, la punta dei quali arroventavano nel fuoco, poi con essa tracciavano, forse sul legno, i contorni delle figure; e si suppone che in queste linee per tal modo solcate versassero della cera colorita già liquefatta, e che poi terminassero il quadro col pennello e con colore diluito secondo l' altro processo (3): giacchè è notissimo che l' invenzione

(1) IX. *Ep. fam.* 22.

(2) Plutarco, *de Fort. Alex.* p. 99; Plinio, IX, 45; lo stesso XXI, 10; XXXV, 10.

(3) V. Arduino in Plinio, XXXV, 11; Sez. XLI, e Boulenger, *de Pict.* 1, 7 e 8.

della pittura ad olio di noce o di lino non fu scoperta che nei primordii del secolo XV da Giovanni Eyk, Fiammingo, comunemente detto Giovanni di Bruges.

Nella pittura che descriviamo, un fanciullo tenendo un quadro si appoggia al piedestallo dell' Ermete. Gli antichi soventi impiegavano i fanciulli nei loro lavoratorj di pittura, e apprestando i colori cominciavano il loro studio. Apelle un giorno impegnando Alessandro a non parlargli di pittura, gli dicea: che i fanciulli che stemperavano i colori ridono udendolo: *Rideri eum dicens a pueris qui colores tererent* (1). Il fanciullo qui dipinto è in parte coperto di un giallo panneggiamento; il quadretto ch' ei mostra rappresenta una figura vestita di rosso sopra un fondo azzurrino. La prima delle due donne che si scorgono di dietro, ha in mano un foglio rosso; sarebbe questo una specie di ventaglio? La stoffa con cui si è ricoperta tutta la testa è di colore di lacca; l' abito superiore nel quale è ravvolta è verde coll' orlo rosso, e la tunica d' un verde più chiaro. Si potrebbe credere all' abbigliamento ch' esca or ora d' una malattia (2), e che la pittura, cui si sta per eseguire nel davanti del quadro, sia l' adempimento d' un voto, ch' essa fece per riottenere la sanità. L' altra donna, cinta i capegli con una candida benduccia, porta un manto giallo, e

(1) Plinio, XXXV, 10 Plutarco, de *Adul. et amic. disc.*, p. 58.

(2) Orazio, II, *Sat.* 3, 254: Seneca, IV, *Nat. qu.* 13.

una tunica rossa che le discende sino ai piedi. Il quadretto sospeso al pilastro porta dipinta una figurina su fondo verde. L' architrave è adorno di ghirlande, e si trova nel mezzo una testa di bue con delle bendutcie. Il campo di tutta la pittura è d' un rosso sbiadato, fuorchè nell' apertura tra i due pilastri, dove da lunge due altri pilastri si veggono sopra un fondo celeste: sull' uno sta il dio Termine, sull' altro un vase.

Questo quadro crescerebbe enormemente di prezzo, se si provasse che la ritratta pittrice è la celebre Lala, la quale si rese chiara in questa regione d' Italia colle sue numerose composizioni, e fu esaltata eccellente adoprando tanto il bulino come il pennello (1). Forse e il quadro che corona ed il quadro tenuto dal fanciullo furono supposti di genere differente, per ricordare così il doppio talento dell'artista; oppure simboleggiano la celerità che metteva ne' suoi lavori, per cui avrebbe potuto senza frapporre intervallo passare da una composizione ad un' altra: *Nec ullius*, dice Plinio, *velocior in pictura manus fuit* (2).

(1) Plinio, XXXV, 11.

(2) Plinio, *loc. cit.*

TAVOLA 12.

La cornice di questo quadro è composta di cinque fascie tutte di differenti colori. La fascia esteriore è nera, la seconda bianca, la terza rossa, la quarta verde, la quinta finalmente è colore di marmo chiaro, e del colore istesso, ma un po' più oscuro è la colonna che si alza nel mezzo della pittura. La cornice del tramezzo traversale è gialla; e tale è pure la tinta del soffitto, del quale resta pochissimo.

Quanto all'argomento, fa supporre che appartenga al teatro, poichè fu scoperto tra pitture tutte quante relative al teatro: qui si avrà probabilmente dipinto il luogo dove gli attori vestono il costume della scena, luogo chiamato *choragium* (1); potrebbe eziandio rappresentare una sala di casa particolare destinata alla toeletta delle donne. E' noto che la sollecitudine dei greci antichi a questo proposito fu spinta all'eccesso, tanto che ad Atene e a Lacedemone si crearono dei magistrati col nome di γυναικόνομοι, γυναικόκοσμοι, ecc., i quali unitamente a que' dell' areopago, doveano sopravvegliare alle donne, e infliggevano la multa

(1) V. Vitruvio, V, 9, e Polluce, IV, 106.

di mille dramme, negligenti nelle lor vesti; *χιλίας ἐζημιοῦντο αἱ κατὰ τὰς ὁδοὺς ἀκοσμοῦσαι γυναῖκες*, dice Arpocratione (1).

La prima figura del nostro quadro è una donna seduta, i capegli castagni della quale sono raccolti da una benduccia gialla; è adorna d'un collare d'oro e di pendenti agli orecchi, e d'un velo aureo, che gettato di dietro, essa in parte riconduce davanti colle dita della sinistra. La veste superiore è candida, ma tanto sottile che lascia trasparire sul petto il color della pelle; l'inferiore, dalla cintura in giù, è colore di lacca. Son gialli i calzari, argentea la sedia su cui sta assisa, ed ornata di fascie d'oro. Essa poggia la mano sulle spalle d'un'altra donna collocatasi al di lei fianco, che cinge la bionda chioma con una fascia bianca che ha pendenti all'orecchio e braccialetti d'oro, candida la veste inferiore, quella di sopra gialla, con guerniture azzurrine; rossi finalmente i calzari, ma la suola e il tallone giallastri. Qui bisogna osservare che la calzatura degli antichi, al dire di Polluce, componevasi di quattro principali parti dette in greco: *γλῶτται*, le coreggie; *καττύματα*, i talloni; *ὕσχλοι*, le suole, e *ζυγοὶ*, letteralmente i gioghi, cioè la parte per cui entra il piede (2).

(1) V. Filocor. in Ateneo, l. IV; Meursio, *Lett. attic.* II, 5; Sigonio, *de Rep. Athen*, IV, 3; e Kunio sopra Polluce, VIII, 112.

(2) Poll. VII, 81; e sul vocabolo Καττύμα, V. Schol. sopra Aristof. *Vesp.*, v. 1155, *Equit.* 317.

La terza donna che sta ritta, porta una doppia fascia su capegli castagni; essa ha collare e braccialetti d'oro, la tunica color di lana, orlata d'un colore più oscuro. Tali specie di lembi erano chiamate *acu pictae*, e gli operai che li fabbricavano *Phrygiones*, credendosi che in Frigia fossero inventati questi lavori (1). L'abito superiore è di colore azzurrino. Quasi del tutto disparve la quarta donna, occupata ad ornare il capo dell'altra; essa era, secondo le apparenze, una di quelle *ornatrici* (2) nominate talvolta dalle iscrizioni con l'aggiunta di qualche speciale attributo, per esempio: *ornatrix a tutulo, ornatrix galeae*. Le si chiamavano anche *cosmetae* (3).

Il personaggio di cui parliamo avea probabilmente ricoperta la testa con un berretto bianco; le altre vesti dovevano essere azzurrine e la tavoletta ha il colore di legno giallastro. Dei due panneggiamenti che la coprono in parte, l'uno è bianco, l'altro rossastro; e quindi puossi conghietturare che sia una toeletta destinata a sostenere quanto si addimanda nello abbigliarsi. I ramoscelli d'albero sono verdi; la cassetta in parte bianca e parte gialla. Sarebbe forse la *pyxis*, dove chiudevasi il *mundus muliebris*, cioè tutti quegli stromenti che occorrono all'acconciamento dei capegli? Essi erano quattro, ne furono conservati

(1) Servio, *En.* III, 484.
(2) Macrobio, *Sat.* II, 5.
(3) Giuvenale, *Sat.* VI, v. 476, e Schol. hic ibid, e L. 49, *de Leg.* 3.

anche i nomi e sono: *calamistri*, specie di ferro per arricciare, nominati da Luciano σίδηρα ὄργανα; *discerniculum*, che serviva a dividere i capegli in anella; *pecten*, cioè il pettine; e finalmente lo specchio, *speculum*, il quale consisteva presso gli antichi in un metallo polito (1).

Al di sotto della toeletta trovasi un vase che pare di vetro, e bisogna supporre che contenesse profumi. Luciano (2), diffatti, in una prolissa enumerazione di tutte le cose appartenenti alla femminile toeletta, ci parla di vasi ripieni di droghe magiche, πολλῆς κακοδαιμονίας, con le quali si nettavano i denti, si annerivano le sopracciglia e quindi immediatamente passa alla descrizione della acconciatura del capo.

TAVOLA 13.

Questo quadro è d'un eccellente gusto e di tale finitezza che si rassomiglia ad una miniatura, onde dobbiamo vivamente addolorarsi che sia sì danneggiato dal tempo. La cornice è a più fascie di vari colori: l'esteriore è nera, la seconda e l'ultima bianche, la terza e la quinta d'un rosso scuro; fra queste due se ne scorge una verde, e la settima è quasi biancastra. La cornice, e le colònne sembrano di marmo

(1) Pignor., *de Serv.* Luciano, *Amore*, §. 40. Varr. *de L. L.*, L. 4.

(2) *Amore*, §. 39.

bianco. Il pavimento e il resto dell' architettura interna sono con tinta più forte ombreggiati. La giovinetta, che è in piedi, ha bionde le chiome intrecciate da nastri rossi e bianchi, alle orecchie i pendenti di color d' oro; le copre il seno una stoffa gialla, ha biancastra la veste superiore e le maniche violacee che direbbonsi foderate di verde. La parte dell'abito inferiore che si scorge è violacea con lembi verdi; finalmente l' altra veste di sotto che le scende sino ai piedi è gialla, e i sandali son rossi. Un nastro azzurro le lega al braccio uno strumento che è giallo come il plettro. Essa è una citarista che suonava, non solo nei pubblici banchetti, ma eziandio negli spettacoli finchè una legge interdisse questa professione (1).

Nel mezzo del quadro vi è un suonatore di flauto di capelli castagni, e di carnagione un po' rossa. La specie di benda o *capistrum* che gli serra le due guance è bianca e il mantello, che gli ricade sulla coscia dal lato opposto e sulla sedia, è giallo. L' abito cangiante dall' azzurro al rosso chiaro è orlato di frangie, le di cui fascie sono tre, due gialle e verde quella di mezzo. I ricami di cui è ornata qua e là la veste, fingono fiorellini d' oro sopra un fondo purpureo. Il vocabolo ricamo qui potrebbe essere improprio, e sarebbe più felicemente applicato agli ornamenti che abbelliscono

(1) L. 10, C. Th. *de Scen.*

l' abito del *tibicen* il vocabolo *crustae*, già state proibite da Teodoro (1); e non sono altro che parti separate indi riporte come si fa ora per ornare vasi d' oro e d' argento; la legge citata a modo di nota ci avverte che il fondo di tali *crustae* era purpureo, e che gli altri colori variavano molto. Ritornando al vestito del suonatore di flauto, gli cinge le vesti di sotto sul petto una cintura gialla, orlata di razzi; il colore de' suoi sandali gialli è quasi il colore dei due flauti, che si introducono in bocca per l' apertura a ciò fatta nel *capistrum;* come pure la sedia è gialla, e lo sgabello che ha davanti eccetto di alcune linee rosse. Il sedile è coperto d' un grande panneggiamento rosso a liste gialle, che cade di dietro al *tibicen.*

Pare probabilissimo che i suonatori quivi eseguiscano uno di quei concerti, ai quali alludeva Orazio:

> Sonante mixtum *tibiis* carmen *lyra*,
> Hac Dorium, illis barbarum (2),

e che i Greci appellarono συναλία, secondo la testimonianza di Suida, che definisce in tal modo questo vocabolo: ὅταν κιθάρα, καὶ αὐλὸς συμφωνῇ . . . . . Per maggiori particolarità su tale proposito, si

(1) L. 10, C. Th., *de Scen.* (2) *Epod.*, IX, 5.

ricorra ad una dissertazione sulla sinfonia degli antichi (1).

Esaminando le altre parti del quadro, ritrovasi una sedia di color giallastro, poi uno sgabello a righe rosse, un cuscino e la sua guarnizione, e tutto di un bel giallo. La donna che siede, di capegli castagni incoronati di verdi foglie, tra le quali si scorgono numerosi fiorellini gialli e bianchi, ha pendenti all'orecchio, e doppio braccialetto d'oro. Porta al disotto una veste di colore cangiante dall'azzurro al rosso, che le lascia scoperta una parte del seno, ricade sul braccio destro, e ricomparisce ai piedi. L'abito superiore è candido, gialla la calzatura con suola rossa. Le pagine del volume, che tiene aperto tra le mani, atteggiata come persona che canta, sono segnate di brune linee. Sarebbero forse cifre o altri segni destinati ad esprimere le note di musica? Questo argomento potrebbe forse venir rischiarato, esaminando le erudite dissertazioni sul ritmo della musica antica che dobbiamo all'Accademia delle Iscrizioni (2).

I due uomini sono incoronati di foglie verdi e di ellera: quegli che si scorge di profilo è vestito di azzurro, di violaceo l'altro.

Questo quadro rappresenta un concerto evidentemente. Sarebbe forse un coro drammatico? Ce lo fa

(1) Accademia delle Iscrizioni, vol. V.

(2) Accademia delle Iscrizioni, vol. VII.

supporre la presenza d'una donna in mezzo a' cantori. Che le donne entrassero nei cori egli è fuori di dubbio per un luogo di Aristotele o qualunque sia l'autore del libro intitolato *de Mundo;* ritroviamo di fatti, che al segnale dato dal direttore del coro odesi risuonare insieme voci di uomini e di donne ...... Ἐν χορῷ κορυφαίου κατάρξαντος συνεπηχεῖ πᾶς ὁ χορὸς ἀνδρῶν καὶ γυναικῶν. Seneca parlando dei cori, così si esprime: *Accedunt viris* feminae, *interponuntur* tibiae. Per altro fonte sappiamo (1), che il coro della tragedia era composto di quindici persone, le quali a tre a tre entravano in iscena. Ogni singolo gruppo appellavasi ζυγός, e quindi rappresentato potrebbe essere qui un ζυγός. Quanto alla cantatrice, essa compie alla sua parte nel coro, se non la si giudica una *monodaria*, nome col quale chiamavansi le donne che cantavano sole; poichè μονῳδία, in greco, e *sicinium* in latino significa canto ad una sola voce (2). Inoltre sappiamo che presso gli antichi sì in Grecia che in Etruria e Roma, le donne si esercitavano al canto (3).

TAVOLA 14.

Un vecchio è seduto sopra una roccia ai piedi d'un albore: egli è quasi ignudo, e solamente una pelle gli

(1) Polluce, IV, 108.

(2) Esichio, in verbo Μονῳδία. Isidoro, VI, 19.

(3) Macrobio, *Sat.* II, 10. Ovid. *Ars.* III, 315 e seg.

circonda la coscia manca. Noi diciamo una pelle, senza darne positiva certezza, poichè la pittura in questo luogo è molto offesa. Questo vecchio è senza dubbio il satiro Marsia che apprende ad un giovanetto suonare il flauto. In altra occasione abbiam detto che Marsia, detto anche Massa (1), è figlio d' Iagnide. Suo padre è un di que' molti, ai quali nell' antica mitologia s' attribuisce l' invenzione del flauto (2). Plùtarco (3) nè fece bello Apollo; Eustazio parteggia per Osiride; ma non sono sufficienti le prove che recano.

E' da osservarsi che i due flauti qui dipinti hanno delle caviglie. Gli antichi diffatti ne usavano per variare i tuoni; ma qui sono un vero anacronismo, poichè il loro inventore, Pronomo di Tebe, per cui ebbe l' onore di vedersi in patria elevata una statua, visse molto tempo dopo Marsia (4). D' altronde in un altro quadro quasi rappresentante lo stesso soggetto, ma più diligente in ogni particolarità, non ritroviamo tali caviglie.

L' altro personaggio del nostro quadro è Olimpio, il giovinetto allievo di Marsia, che, al dire di Plutarco, portò da Frigia in Grecia degli inni in onore de' numi (5), onde è più illustre fra gli antichi del suo

(1) Plut., *de Mus.*, p. 1133. Nonn. in Dionig., X, 233.

(2) Spanheim ad Callimaco.

(3) Plut. *de Mus.*, p. 1136.

(4) Pausania, IX, 12; Ateneo, XIV, 7.

(5) Plutarco, *de Mus.*, p. 1133.

precettore, e lo riguardavano i Greci qual principe di tutti i famigerati suonatori di flauto (1).

Esaminando attentamente il principale personaggio del nostro quadro, non possiamo non maravigliare alla mancanza di quasi tutti i lineamenti, coi quali lo dipingevano gli antichi. Gli è ben vero che quell' irte chiome, quella barba *profonda* che gli ottenne il soprannome di βαθυπώγων (2), e rassomigliavalo ad un becco, quelle orecchie a punta, o, come disse Luciano, quelle orecchie lunghe e diritte, ὦτα μέγαλα, ὄρθια (3), appartengono a Marsia da scrittori antichi di sovente descritto; ma le corna e la faccia, la sembianza della quale nulla ha di rude e con tratti non molto sentiti, meritano attenzione. E primieramente, non avvi quadro nella nostra collezione, che rappresenti Marsia con le corna, e con difficoltà lo si trova in un monumento antico; benchè, come Sileno, senza corna presso i poeti e con corna nelle medaglie, Marsia può avere ricevute le sue dalla plenipotenza della pittura: l'insieme dei lineamenti del volto, non ricorda in nulla il ritratto di Apulejo (4); poichè non è desso quella spaventosa figura: *vultu ferino trux.* Non veggiam che sia irta di peli e di spine: *spinis et pilis obsitus.* E niente ha che sia difforme od agre-

(1) Eliano. V. H. XIII, 20, Dion. Chrys. *Orat.* 1.

(2) Luciano, *in Bacch.*

(3) Luciano, *in Bacch.*, 2.

(4) Apulejo, *Flor.* I.

ste. E' vero che le medaglie addolciscono alcune di queste sembianze, ma non si diede mai a Marsia l'espressione della bontà e quelle sembianze che inspirano il rispetto (1). Forse l'artista s'avrà ricordato del racconto di que' poeti, che fingevano il nostro suonatore di flauto un re frigio, il figlio di una ninfa (2), un uomo finalmente tutt' altro dall' essere bizzarro, che ci descrivono per ordinario gli antichi.

TAVOLA 15.

Ercole fu troppo celebre nelle Favole, perchè non si avesse ad occuparsi sovente di lui nel corso di quest' opera. Le ruine di Ercolano e di Pompei fornirono alle arti un numero infinito di monumenti che più o meno direttamente si riferiscono a questo eroe, e che dimandano rischiaramenti più o meno lunghi.

Diremo che pochi sono que' personaggi sui quali tante sieno varie le opinioni degli autori; v'è chi ammette quarantatre Ercoli, chi dodici, chi sei, chi tre, e chi due (3). Non conosciamo l'Ercole *Egizio*, l'Ercole *Cretense* (4), e l'Ercole figlio di Giove e di Alcmena al quale si attribuirono le imprese di tutti gli

(1) V. Beger, *th. Br.*, T. 3, p. 196.

(2) Telest., ap. Athen, XIV, p. 617.

(3) Giraldi, *Herc. vita*, e *Synt. Deor.*; X, *in Hercul.*

(4) Diodoro, III, 73.

altri eroi del medesimo nome, indicati colla denominazione di *Argivo* e di *Tebano* (1). Conoscevasi eziandio l'Ercole *Fenicio* (2), l'Ercole *Gallo* (3), e l'Ercole *Prodicense*, così nominato da Prodico che dipinse questo eroe giovanissimo, che avvenendosi sul sentiero nella Voluttà e nella Virtù, segue le traccie di questa. Pretendono alcuni che il nome d'Ercole non sia il nome proprio d'alcun personaggio della Favola, ma una qualificazione data a tutti gli uomini coraggiosi, ai conquistatori, ai fondatori di colonie; nella guisa che gli Egizii, i Fenici ed i Greci denominavano i loro eroi Osiride, Melicerta ed Alceo (4). Si volle vedere altresì in Ercole e nelle sue imprese il sole ed i suoi maravigliosi effetti (5). Quanto all'etimologia, abbiamo già detto che Alcide fu chiamato dai Greci col nome di Ercole, Ἡρακλῆς, a motivo dello sdegno di Giunone, Ἥρα, di cui doveva esser la vittima. Il vocabolo ebreo הרוכל, *Harokel*, *mercante*, fe' conghietturare che l'eroe della Favola non fosse che un mercante Tirio. Il vocabolo *Har-Kull*, significante presso i Cartaginesi *conduttore di truppe*, sembra che abbia un rapporto maggiore con l'idea che noi ci formiamo di Ercole. Finalmente se si conviene a considerarlo

(1) Diodoro, IV, 10; V, 76; ibi. Wesseling.

(2) Erodoto, II, 44; Filostrato, *Apoll.* V, 4; Clerc, *Bibl. chois.* t. IX.

(3) Luciano, *in Erc.*

(4) Clerc, *Bibl. Univ.* t. I e II; Vossio, *Idol.* I, 12 e 13, 22, 34, e seg.

(5) Vossio, *Idol.* II, 15; Cupero, *Arpoc.* p. 95 e 96.

come una personificazione del sole, come il *re del fuoco*, ἄναξ πυρὸς (1), si troverà benissimo la ragione del suo nome nel vocabolo ebreo הרך, *Harac*, *abbruciare*.

Su questa tavola è dipinta una delle imprese che illustrarono la giovanezza del nostro eroe.

Il fondo di questa pittura è un cielo ed un paesaggio con degli alberi e delle roccie, tra le quali si scorge un antro, l'asilo senza dubbio del leone. Ercole ha capegli castagni ed abbronzata la carnagione; ed ha gettato a piedi l'argenteo turcasso ripieno di freccie; la clava, l'arco ed un panneggiamento di giallo assai oscuro; e l'intonaco non molto conservato in questo luogo, lascia intravedere che sia una pelle di leone. La spoglia degli animali fu la veste primitiva degli uomini, e quella del leone tanto conveniva ad Ercole che Teocrito ne adornò la culla dell'eroe:

Εὐνὰ δ' ἧς τῷ παιδὶ τετυγμένα ἀγχόθι πατρὸς,
Δέρμα λεόντειον, μάλα οἱ κεχαρισμένον αὐτῷ (2).

E' più verisimile tuttavia che il pittore qui abbia voluto rappresentare un drappo. Forse qui v'è nascosto un ingegnosissimo mezzo per far predire l'esito di questa pugna, conoscendosi da qualunque che Ercole sempre indossava pelle di leone, ed or non

(1) Nonno *Dionis.*, XL. (2) *Id.* XXIV, 134.

avendola, si pensa ch' egli acquisti quella del suo tremendo nemico. Ercole è ignudo, senz' altra difesa che la sua destrezza ed agilità, senz' altra arme che quella del nerboruto suo braccio: egli stringe nelle fauci la belva e tenta di soffocarla tra le sue mani.

La Favola ci trasmise il nome di più leoni uccisi da Ercole (1). Or si tratta di sapere quale sia quello che volle mostrarci il pittore. Forse è quello del monte Citerone, del monte Elicone, di Lesbo, di Teumesi, o il più famoso di tutti, il Nemeo? La celebrità di quest' ultimo parlerebbe in favor suo: inoltre è d' uopo considerare che la sua morte fu una delle dodici fatiche di Ercole; ed essendo invulnerabile non poteva usare per ucciderlo nè la pesante clava, nè le freccie, ma dovette soffocarlo fra le sue braccia, e sotto questo rapporto la pittura mirabilmente concorda con la Favola e con tutte le poesie mitologiche. Solamente un poeta contraddice alle particolarità della lotta qual è dall' artista dipinta; questi sarebbe Teocrito, il quale pretende ch' Ercole, per sottrarsi alle zanne del mostro, l' abbia assalito per di dietro:

Ῥίψας τόξον ἔραζε πολύῤῥαπτόν τε φαρέτραν,
Ἦγχον δ' ἐγκρατέως στιβαρὰς σὺν χεῖρας ἐρείσας
Ἐξόπιθεν μὴ σάρκας ἀποδρύψῃ ὀνύχεσσι.

(1) Scoliaste di Teocrito, *Id.* XIII, 6; Lattanzio, in Staz. *Teb.* I, 485; Servio, *En.* VIII, 295; Scoliaste d' Esiodo, Θ, 329; Apollodoro, lib. II; Teocrito, *Id.* XXV; Diodoro, IV, 11; Igino, *Fab.* XXX.

Egli è vero che questa idea se non è poeticissima, è piena di buon senso e di ragione, poichè Ercole non era invulnerabile (1). Ma non si biasimerà l'artista se per dare alla pugna un'aria di generosità, atteggiasse il leone e l'Eroe lottanti corpo a corpo, e ci avesse interessato più vivamente all'uomo pel quale si paventano le zanne fatali della fiera. Questa verità fu tanto sentita, che l'attitudine dei due lottatori fu adottata in mille medaglie della Magna Grecia, in mille lampadi antiche (2) e in qualche statua. La sola considerazione che potrebbe escludere il lione Nemeo è che tale vittoria la riportò nella robustezza dell'età virile, mentre gli altri leoni non furono che giuochi della sua infanzia e prove del suo coraggio (3). Ed è certo che nella pittura riprodotta da questa tavola l'eroe è ancora nel fiore della giovinezza.

TAVOLA 16.

Questo quadro e i seguenti sono sul marmo, ed appartengono al genere dei monocromi. Gli antichi chiamavano così le pitture d'un solo colore (4). Se si dà fede a Plinio, il cinabro era quello che più volentieri si adoperava in questi lavori: *Cinabari veteres*,

(1) Apollodoro, II, p. 60; Igino, *Astron. Poet.* II, 6.
(2) Montfaucon, t. V, Tav. 172.
(3) *Marm. Oxon.* P. I, T XII.
(4) Plinio, XXXV, 3.

quae etiam nunc vocant monochromata, pingebant (2). E questa medesima tinta pare quella del nostro quadro e dei seguenti, per quanto se ne può giudicar oggi. Questo genere non richiedeva un' armonica disposizione di colori, e perciò doveva esser prediletto dagli artisti, non ancora iniziati in tutti i misteri dell' arte. L' unità della tinta, la freddezza, la secchezza di questi lavori facean sì che si esitava sovente a porli in ischiera con le pitture perfette e li si rilegavano nella meno riputata classe dei disegni e dei chiaro-oscuri; ma queste sofisticherie non bastarono a farli sdegnare dai sommi artisti, i quali, pervenuti ad altezza di gloria, se ne servivano, abbastanza sicuri di sè medesimi per rinunziare al prestigio del colore e confidarsi all'unico merito del disegno. Polignotto e Zeusi dipinsero dei monocromi (3). Sotto gli imperatori, nell' epoca in cui l' arte era remotissima dalla sua infanzia, i monocromi erano ancora in voga.

Questo quadro è talmente alterato dal tempo, che appena se ne distinguono i contorni, e ciò spiace tanto più che il soggetto è difficilissimo a spiegarsi, e saria necessaria, più che mai, tutta la precisione d' un lavoro perfettamente conservato.

Siccome il fanciullo sembra la figura principale

(1) Plinio, XXXIII, 7.

(2) Quintiliano, *Institut.* XI, 3; Plinio, XXXV, 9.

del quadro, così si chiese alla storia è alla favola un nome che avesse qualche verisimiglianza, e coll'ajuto del quale si potesse dare un pensiero ed una parte a tutte l'altre figure del quadro.

Si meditò sull'educazione di Achille, su quella di Nettuno, e persino sulla nascita di Arianna, e non fu tenue l'imbroglio per diffinitivamente adottare una delle tre spiegazioni.

Secondo quasi tutti i poeti, da Teti l'educazione d'Achille fu confidata al centauro Chirone; ed Omero invece pretende che fosse allevato da Fenice in Ftia. Così parla il precettore all'allievo:

> L'ultimo confine
> Di Ftia mi diede ad abitar . . . . . .
> Son io,
> Son io, divino Achille, io mi son quegli
> Che ti crebbi qual sei, che caramente
> T'amai; nè tu volevi bambinello
> Ir con altri alla mensa, nè vivanda
> Domestica gustar ov'io non pria
> Assaggiata l'avessi e carezzato
> Su' miei ginocchi, ec. (1).

Inoltre si sa che presso gli antichi l'educazione dei fanciulli era divisa in due parti, ed aveva due distinti oggetti, lo spirito e il corpo, che l'una affidavasi alle cure dei *pedagoghi*, e l'altra a quelle delle *balie*.

(1) *Il.*, IX, v. 480; Q. Calabro, III, 467 e seg.

Il vecchio che in questa tavola tiene sulle ginocchia un fanciullo, sarà dunque Fenice, che additando ad Achille un altare, lo inizia a que' sentimenti di pietà e di religione che gli ricorda in Omero (1). La donna che appoggia una mano sulla spalla di Fenice, sarà la balia del giovine eroe, ch'essa certamente carezzò coll'altra mano. Finalmente, l'altra donna del quadro e il cavallo ch'ella tiene per la briglia, rappresenteranno la Ftia patria di Achille, nell'antichità celebrata pel numero e per la bontà de' suoi cavalli (2). Si trovano altri esempi di consimili immagini allegoriche. Filostrato (3) personifica l'isola di Sciro sotto la forma d'una bella e maestosa donna, ornata coi prodotti di quelle contrade; e nel piedestallo del tempio di Pozzuoli, eretto in onore di Tiberio, quindici città dell'Asia Minore sono rappresentate da altrettante fanciulle, per simboli di circostanza distinte.

Son note le soperchierie che Rea, moglie di Saturno, dovette usare per rapire i suoi figli alla barbarie del marito. Allorchè diede alla luce Nettuno, confidò la sua educazione ad alcuni pastori d'Arcadia, e fe' credere a Saturno d'aver partorito un puledrino, che il dio divorò (4). Soccorsi da questa favola, potremo riconoscere Nettuno nel fanciullo seduto sulle

(1) *Il.* IX, v. 492 e seg.
(2) Q. Calabro.
(3) *Imag.* I.
(4) Pausania, VIII, 8.

ginocchia del vecchio, il quale sarà il pastore, a cui Rea confidollo. Finalmente la donna in piedi, di dietro al pastore, dovrà essere Arnea, nudrice di Nettuno, e il velo che le copre la bocca esprimerà ingegnosissimamente il silenzio che dee mettere a prova: Rea sarà figurata dalla donna che sembra raccomandare il mistero al vecchio e alla balia; essa tiene pel freno il puledro che sostituisce a suo figlio e che dee soddisfare la voracità di Saturno.

Nettuno amante di Cerere sua sorella, tentò di sfogare la sua brutale passione. La dea mutossi in giumento, e si nascose fra le greggi d'Arcadia: ma Nettuno la scoperse, cangiossi in cavallo, e divenne padre d'una figlia il cui nome fu mistero religiosamente nascosto ai profani, e d'un cavallo che si chiamò Arione (1). Ammessa questa favola, Cerere terrà per le briglia Arione suo figlio, e raccomanderà il silenzio al pastore e alla ninfa sul mostruoso suo parto e sul nome della figlia, ch'essa abbandona alle cure del vecchio e della balia.

Qualunque sia il vero soggetto di questo quadro, gli è probabile che il piedestallo sormontato da un'ara qui fu posto per far comprendere che l'avventura ha rapporto con una divinità.

(1) Pausania, VIII, 25.

TAVOLA 17.

L'autore di questo monocromo nol credette indegno di portare il suo nome: ognuno penserà come noi, cioè non aversi troppo insuperbito del suo lavoro; apprezzatone il merito, si applaudirà a questa nobile confidenza dell' artista, la quale ci salvò dall' oblio un nome che non si legge in nessun monumento antico, e che pur meritava di giungere alla posterità. ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ ΑΘΗΝΑΙΟΣ ΕΓΡΑΦΕΝ: *Alessandro, Ateniese,* DIPINGEVA. Epigrafe piena di modestia, e che giustifica il terrore col quale gli antichi interrogavano la pubblicità! Non v'era perfettissima opera che non volessero collocare sul dominio dell' imperfetto, o della quale non si serbassero il diritto della correzione, uditi i rimproveri della critica severa. L'imperfetto nella loro epigrafe era insieme una finzione ingegnosa, con cui mascherare le loro mancanze. Se i loro contemporanei rimproveravano loro d'aver pubblicata un' opera indegna di essi e del pubblico, rispondevano: Voi avete torto di pronunziare condanna sì definitiva e senza appello sopra un quadro cominciato, ma non terminato. Noi abbiamo scritto al di sotto: *faciebamus* e non *fecimus;* noi *facevamo*, e non già *abbiamo fatto*. Finalmente, dopo la morte, quando più non poteano correggere i loro

errori, o seguire i consigli della critica, i superstiti li poteano giustificare dicendo che una prematura morte tolse loro di correggerli. Questa forma era generalmente adottata. I medesimi Apelle e Policleto ne reclamavano tutti i vantaggi, nè si rinvengono più di tre iscrizioni nelle quali il verbo sia in tempo perfetto: *Tria non amplius, ut opinor, absolute quae traduntur inscripta:* ILLE FECIT (1). Fidia avea scritto sotto la famosa statua di Giove Olimpico:

Φειδίας Χαρμίδου υἱὸς Ἀθηναῖος μ' ἐποίησε.

Fidia, a Carmide figlio, ateniese, me fece (2).

Sopra un busto del museo di Napoli si legge: ΑΠΟΛΛΩΝΙΟΣ ΕΠΟΗΣΕ, *Apollonius fecit;* e sopra un vaso etrusco della bella collezione di D. Giuseppe Valletta: ΜΑΞΙΜΟΣ ΕΓΡΑΨΕ, *Maximus pinxit.*

Del pittore Alessandro, sappiamo soltanto ch'egli visse qualche tempo innanzi l'era cristiana; lo deduciamo dalla forma dei caratteri greci che compongono le iscrizioni del suo quadro, e specialmente da quella dell' *epsilon*, del *sigma* e del *phi.*

Come già l'abbiamo detto, questo quadro è d'un merito particolare, d'un valore, massime, inestimabile per gli antiquarii e gli archeologi, essendo ciascuna di quelle figure accompagnata dal suo nome. Sono cinque

(1) Plinio, *Dedica della sua Storia Naturale all' imperator Tito.*

(2) Pausania, V, 10.

eroine: *Latona*, *Niobe*, *Febea*, *Ileera* ed *Aglae*. Due di esse giocano agli aliossi. Gli antichi chiamavano questo giuoco col nome di *pentalitizare* (da πέντε, cinque, λίθοι, pietre); e consisteva in cinque pietruccie che lanciavano in aria col palmo della mano per riceverle sul rovescio, e di riprendere con modo più o meno complicato quelle che lasciavano cadere a terra. Polluce (1), da cui caviamo queste particolarità, avvisò di prevenirci che quest'era un giuoco da donne. Alle pietruccie sottentrarono gli aliossi, ἀστραγάλοι presso i Greci, *tali* presso i latini. Le donne del nostro quadro hanno confuso cogli aliossi dei piccoli oggetti, che rendono senza dubbio più complicato e quindi più aggradevole il giuoco. Gli eruditi composero degli intieri trattati sul giuoco degli aliossi presso gli antichi; in quanto a noi ci limiteremo a dire, che questo giuoco ha fornito argomento a molti artisti antichi; che una delle più belle opere di Policleto era conosciuta sotto il nome di *Astragalizontes* (2), e che in una pittura di Polignotto si vedeva Camiro e Clizia, figlia di Pindaro, παίζουσαι ἀστραγάλοις, che giocavano agli aliossi (3).

E' difficile interpretare con quale intenzione l'artista, a cui dobbiamo un tal quadro, abbia così riunite queste cinque eroine, sulle quali gli scrittori

(1) Polluce. lib. IX, sez. 126.
(2) Plinio, XXXIV, 8.
(3) Pausania, X, 30.

antichi non porgono che pochi documenti. Latona, figlia di Ceo e di Febea, partorì Apollo e Diana; pure, secondo Erodoto, non sarebbe che la balia di queste due divinità (1). La Favola accenna due Niobi; l'una non è conosciuta che per esser stata la prima violata da Giove; l'altra è la celebre figlia di Tantalo e sposa di Anfione, re di Tebe, da cui ebbe sette figli, ed altrettante figlie. Superba di così bella fecondità, mancò di rispetto a Latona, opponendosi che non più si rendessero gli onori d'un culto divino a questa dea, feconda di soli due figli, Apollo e Diana; e queste due divinità, indignate di tale dispregio, distrussero a colpi di freccie la posterità di Niobe in un sol giorno (2). Prima dello scherno di Niobe e della vendetta di Latona, queste due donne erano tra loro teneramente amiche, lo che risulta anche da un verso di Saffo:

Λατὼ καὶ Νιόβα μάλα μὲν φίλαι ἦσαν ἑταῖραι (3),

Niobe e Latona erano intime amiche,

e ciò spiega l'attitudine famigliare, che loro diede il pittore.

La Febea della nostra pittura non sarà la madre di Latona, ma piuttosto quella ch'è nota nella Mitologia come figlia di Leucippe e sorella di Ileera (4).

(1) Natalis-Comes, VI, 10.
(2) Ovidio, *Met.*, n. 5.
(3) Lib. XIII, C. 4.
(4) Apollodoro, *Bibl.* lib. III.

Le due Leucippe (questo è il nome complessivo delle due sorelle) furono rapite da Castore e Polluce, e fu loro consacrato un tempio a Lacedemone (1). L'ortografia del nome Ileera sofferse alcune variazioni. Non pertanto, siccome sembra derivato da ἵλαος, propizio, o da ἱλαρὸς, ilare, pare che debba esser scritto in latino con *h*.

E' mentovata in Omero un Aglae, sposa di Caropo, e madre di Nireo, il bellissimo dei Greci dopo Achille; ma siccome tutte le compagne della figura, che ha tal nome, ascendono ad una antichità più remota, è meglio congbietturare che la nostra Aglae sia la più giovane delle tre Grazie, quella che Vulcano scelse in isposa (2).

Quanto al rapporto che queste cinque donne possono avere tra di loro, è difficilissimo stabilirlo. Erodoto non dà a Niobe che tre figlie (3); e le chiama Febea, Aglae e Ileera. Si potrebbe anche dire che il pittore Alessandro riunì nel medesimo quadro cinque figure copiate dagli originali dei più grandi maestri, per servirsene come di modello, o forse le figure delle cinque eroine nei tempii alle medesime consacrati; onde dopo aver dato loro un grazioso atteggiamento, soprappose i nomi, per non prender l'una per l'altra, locchè sarebbe stato un sacrilegio.

(1) Pausania, III, 16; Ovidio, *Arte d' amare*, v. 680; Properzio I, *El.* 2.

(2) Esiodo, *Teog.* v. 907 e 945.

(3) Apollodoro, III, p. 145.

TAVOLA 18.

Questa pittura sul marmo è stata trovata, il 24 di maggio 1749, negli scavi di Resina. L'azione che rappresenta richiama subito alla mente que' versi dell' Eneide, a proposito di Corineo (1):

> . . . . Super ipse secutus
> Caesariem laeva turbati corripit hostis,
> Impressoque genu nitens, terrae applicat ipsum:
> Sic rigido latus ense ferit.

> . . . . *Su lui si lancia,*
> *Pei capegli l' afferra, in sulla sabbia*
> *Col ginocchio l' opprime, indi nel petto*
> *Gli immerge il ferro.*

L' atteggiamento descritto dal poeta talmente rassomiglia a quello dei personaggi del quadro, che non si può far a meno di pensare che il poeta ha ispirato il pittore, o il pittore il poeta. Altronde bisogna dire che le due opere sarebbero degne l' una dell' altra, e questa pittura, che è integerrima, non la cede per bellezza alle belle composizioni di Virgilio. Non si può non ammirare nel giovine assalitore, nell' arditezza della sua attitudine la nobile ispirazione dell' artista, e il senso che volle dare al suo quadro è rivelato

(1) XII, 301 e seg.

perfettamente dal centauro assalito nel mentre porta una mano temeraria sulla impaurita fanciulla, che cerca allontanarlo. Il pittore confidò a questo marmo un capriccio della sua immaginazione, e volle tracciare un fatto della Favola e della Storia? Quest' ultima ipotesi prevalse, e si credette contemplare nella composizione di questo quadro l' avventura che accese la guerra dei Centauri contro i Lapiti.

Piritoo, figlio d' Issione, re dei Lapiti, popolo della Tessaglia, avea sposato Ippodamia, e invitati i Centauri alle sue nozze. Questi riscaldati dal vino fecero violenze alle donne dei Lapiti, ed Eurito o Eurizione stava per rapire la medesima fidanzata, allorchè Teseo ed Ercole vennero al soccorso degli offesi, sterminarono i Centauri e dissiparano quelli alla strage sfuggiti (1). Quindi la giovinetta di questo quadro sarà Ippodamia (2); il centauro si chiamerà Eurito o Eurizione, e colui che lo assalta e sta per ferirlo, sarà Teseo, o qualunque altro eroe.

L' autore di questo quadro non è il solo artista che abbia rappresentato tale tragica scena. In Pausania (3), nella descrizione del tempio di Giove Olimpico, leggiamo: « Nella volta si vedono i Lapiti

(1) Diodoro, lib. IV; Plutarco, *Vita di Teseo.*

(2) Plutarco, nella vita di Teseo, la chiama *Deidamia*, e Properzio, II, 2, v. 61, *Iscomache.*

(3) V, 10.

« battentisi coi Centauri alle nozze di Piritoo. Il re
« dei Lapiti è nel mezzo; accanto gli sta Eurizione che
« gli rapisce la sposa; ma Ceneo la difende, mentre
« Teseo con l'ascia stermina i Centauri. » Plutarco (1)
pur crede che un tale avvenimento sia successo qual è
dipinto nella volta del tempio, e parla di Teseo che
s' intromise nella lite che insanguinò le nozze di Piritoo, alle quali sarebbe stato invitato. Tuttavia non
nasconde, che secondo molti autori antichi, Teseo non
giunse fra i Lapiti, che quando la guerra fra loro e i
Centauri si era già accesa.

Del resto, Ovidio, narratore egli pure di questo
fatto, nelle nozze di Piritoo dà una parte a Teseo, e lo
fa uccisore di Eurito, e non varia che i casi della pugna che vi descrive; ma si comprende facilmente che
il pittore non ha come il poeta la facoltà di rappresentarci successivamente le molte avventure d' un medesimo fatto, e dee sceglierne la principale, quella che gli
sembra più atta a commuovere ed interessare.

Questo quadro, come l'abbiam detto, ha un merito
particolare; ed alcuni vollero attribuirlo allo stesso
pennello che compose gli altri tre monocromi di questa collezione.

(1) *Loc. cit.*

TAVOLA 19.

Nell'antica filosofia trovasi il politeismo strettamente unito alla metafisica, che seguivalo passo passo per non ismarrirsi con essa in tenebrose vie. Le concedeva le sue forme, i suoi attributi del tutto materiali, ed anche gettava, bisogna confessarlo, una fuggitiva luce, qualche lampo su quel labirinto per lo più senza uscita. Quindi, non pago di divinizzare le passioni, di crear loro una esistenza, di fornirle d'una individualità, le analizzava come la metafisica, ne cercava le cause e gli effetti; e siccome ogni principale passione per lei diventava un genere suddividentesi in un numero infinito di specie, così la religione d'ogni passione creava una divinità, di cui stabiliva la nascita, il modo di esistere, i gusti, le antipatie, e ad ogni fase, ad ogni modificazione dava un'origine e un nome particolare, e facevane altrettante piccole divinità secondarie che si riunivano alla grande divinità primitiva. Qui pure ritrovavasi il genere e le specie.

L'Amore era pel volgo figlio di Venere; ma i filosofi lo diceano generato da Poro, dio dell'abbondanza, e da Penia, dea della povertà; e non è forse l'amore il desiderio d'un bene che non si ha, e il godimento dell'oggetto che si desidera (1)? Nè bisogna cre-

(1) Platone, *Convit.*

dere che si abbia distinto un solo Amore; gli scrittori ne annoveravano due, tre, e talvolta anche di più; nè maggiormente erano concordi sui loro nomi o sui loro attributi. Siccome la nostra pittura pone tre Amori in iscena, noi non ci occuperemo che nei miti che aveano una relazione a questo numero. Leggiamo in Pausania (1), che a Megara, nel tempio di Venere, erano tre statue rappresentanti Ἔρως, Ἵμερος e Πόθος; Ἔρως, cioè l'amore giunto al suo fine, il possesso dell'oggetto amato; Ἵμερος, il desiderio che fa nascere la contemplazione della bellezza; quest'è almeno il significato che un antico presta a questa parola, che forma il senso allegorico d'un racconto di Esiodo. Venere, dice questo poeta, nacque dai flutti del mare, e cammina accompagnata da Ἔρως e seguita da Ἵμερος (2). Quanto a Πόθος, egli è il desiderio vago e senza oggetto determinato.

Due filosofi, Platone (3) ed Apuleo (4), vollero iscorgere nei tre Amori gli emblemi dell'amor fisico, morale, e d'un terzo pel quale l'anima e il corpo hanno un'inclinazione eguale.

Finalmente Servio nel suo commentario sopra l'Eneide (5), divide l'amore in tre classi: Ἔρως, Ἄντερος, Δύσερως, l'amore in generale, l'amore reciproco, e l'amore sciagurato, non corrisposto.

(1) I, 43.
(2) *Teog.*, 201; lo Scoliaste, *ivi.*
(3) *Convit.*
(4) *De Philos.*
(5) IV, 520.

Questa tavola offre un esempio delle mille ed una allegorie tutte grazia, di cui diede il soggetto all' arte antica l'Amore. L'amorino che è in gabbia, ci richiama alla mente il cacciatore che, in Bione (1), scorge l'Amore sopra un albero e lo giudica un grand' augello, *μέγα ὄρνεον*; e il nido che gli Amori avean tessuto nel cuore di Anacreonte. Secondo Stazio, la gabbia dell'Amore è formata da verghe d' argento con avorio unite, e coperta da una volta purpurea :

> At tibi quanta domus, rutila testudine fulgens
> Connexusque ebori virgarum argenteus ordo (2).

La scena rappresentata succede in una sala oscura da un lato, e la di cui entrata in alto s' adorna d' un panneggiamento giallo. E' illuminata dall' altro verso; vi si vede una porta, davanti alla quale è una cortina verde.

Di questi tre Amori, l' uno è in grembo d' una donna che attentamente guarda, e la cui fronte e parte del capo vanno coperte da una stoffa bianca; i capegli di lei son biondi ed in treccie raccolti, ha una veste azzurrina, l'abito superiore verde, aurei i braccialetti e la calzatura. E' forse Venere; e in allora la donna che la sta di dietro sarà la Persuasione, ordinaria compagna di Venere (3); imperocchè non la sola bellezza

(1) *Id.*, II.

(2) *In Psitach. Selva*, II, 4.

(3) Pausania, v. 11. Nonno, *Dion.* XXXIII, 110. Orazio, *Ep.* I, 6, v. 37.

genera amore: Ulisse non era bello, e tuttavia la sua eloquenza fe' soffrire, anche a dee, il tormento d'amarlo:

> Non formosus erat, sed erat facundus Ulysses,
> Et tamen aequoreas torsit amore deas (1).

La Persuasione è vestita di verde, con braccia ornate da braccialetti d'oro.

La terza donna ha coperto il capo d'una cuffia quasi bianca, da cui fuggono disordinati dei biondi capegli; ha giallo il vestimento a mezze maniche verdi, ed è candida la calzatura. Questa è l'Indigenza, e nasce la nostra conghiettura dal paragone di alcuni luoghi di antichi autori, ove il ritratto di questa dea è molto simile alla figura del nostro quadro. Plauto ed Aristofane misero in iscena la dea Inopia. Il primo la fa figlia della Dissolutezza; il secondo, nel suo *Pluto*, le dà un viso pallido, ὤχρα, uno sguardo animato, e l'aspetto d'una tragica furia (2): la chiama figlia d'osteria, πανδοκεύτρια, venditrice di uova, λεκιθόπωλις (3). Si converrà senza dubbio che i capegli fuggenti in disordine dalla *mitra*, che è la cuffia alle vecchie prediletta, la grossolana calzatura, le mezze maniche, gli occhi, il volto, la rassomigliano molto al personaggio descritto da Aristofane.

(1) Ovidio, *Arte d'amare*, II, 123.
(2) *Plut.*, v. 422, 423.
(3) *Ivi*, v. 426. V. Scoliast. *ivi*.

Determinati i personaggi rappresentati dalle figure del quadro, scopriamo ora il senso allegorico che ne fa il soggetto. Si volle dipingere la fuga dei tre Amori dalle mani di Penia lor madre. Ἔρως è diggià sulle ginocchia di Venere che lo divora col guardo:

Si nescis, oculi sunt in amore duces (1).

Ἵμερος, vedendo la Bellezza, vuol fuggire sua madre che lo ritiene per l'ali. Finalmente, Πόθος, l'amore nascente, il desiderio indistinto, rimane ancor nella gabbia, dove agita non pertanto le ali, quasi anch'egli si preparasse a fuggire.

In fine, se i tre genietti simboleggiano l'amor morale, l'amor fisico, e il terzo che tanto appartiene alla materia che allo spirito, sarebbe l'amor morale o celeste quello ch'è in seno di Venere, l'amor fisico o terrestre, prigioniero dei sensi, sarà il genio alato sulla gabbia rinchiuso; e il terzo finalmente, quello che si dibatte fra lo spirito e la materia, sarà rappresentato dal piccolo genio che si slancia verso Venere, ma è rattenuto per l'ali.

TAVOLA 20.

Non si saprebbe con soverchia attenzione considerare nelle sue particolarità un banchetto domestico espresso in questa pittura ritrovata negli scavi di Resina. Presso gli Egiziani, gl' Indiani, i Lacedemoni,

(1) Properzio, II, *El.* XII, 12.

esistevano antiche leggi, o consuetudini trasformate in leggi, che prescrivevano una tal quale pubblicità nei banchetti di famiglia. A Roma si doveva mangiare con le porte aperte (1). Queste leggi non durarono lungamente, e ben presto i Romani velarono il lusso e le scene troppo sovente lascive dei loro *triclinii* (2). Il letto che qui si vede è coperto da un panneggiamento bianco. Un giovine che lasciò cadersi dalle spalle, senza dubbio nell' *agitazione* del banchetto, una veste ch'era forse od una *vestis caenatoria* od una *synthesis* (3), è semi-coricato, appoggiandosi sul gomito manco. Egli bee con un vaso che ha la forma d'un corno, e che chiamavasi *rhyton*. Le corna degli animali sembrano essere state le prime tazze dei popoli antichi (4). Questa circostanza ci spiega perchè si unisca un corno agli attributi di Bacco, chiamato anche ταῦρος, nome che fu dato dagli abitanti di Efeso ai loro coppieri (5). Finalmente, la coppa degli antichi, secondo Ateneo (6) sarebbesi detta κρατὴρ, da κέρατος (corno), e il vocabolo κέρασαι, adoprato per indicare l'azione di mescere l'acqua col vino, avrebbe avuto l'origine stessa. In seguito, volle il lusso che si usassero de' vasellami d'oro e d'argento, che conservarono

(1) Erodoto, Mela, Strabone e Plutarco.
(2) Macrobio, *Sat.* III, 17. Valerio Massimo, II, 1.
(3) Mercuriale, *Art. gimn.* I, 11. Ateneo, XI, 7.
(4) Plinio. XI. 37.
(5) Ezechiele Spanheim, *de Usu et praest. numism.*, dissert. V.
(6) Ateneo, XI, 7.

sempre la forma di corno: ve n'erano anche in vetro, e se ne vede nella collezione del *Museo Reale*. Vuotare una gran tazza d' un fiato, facendo cadere il vino da una certa altezza, come qui si vede, estimavasi dai Greci una prodezza che chiamavano *ἀμυστίζειν* e *πίνειν ἀπνευστί* (1). Una giovane, sposa od amante del bevitore, è seduta sull' orlo del letto: pare che presso i Greci ed i Romani le donne non si coricassero mai, ma sedessero a tavola: *In ipsis lectis cum viris cubantibus, feminae sedentes coenitabant* (2). Era lo stesso nel *lectisternium*, dove preparavansi letti per gli Dei, e sedie per le Dee (3).

La donna ha la parte inferiore del corpo vestita della synthèsis; ma forse il *supparum* dei Latini (4) le copre la spalla destra e il seno, ed è legato con un fermaglio sul braccio sinistro; le chiome sono strette in una reticella aurea:

> Reticulumque comis auratum ingentibus implet (5).

Una schiava (6) le presenta una cassetta che chiude vini od essenze che gli antichi immeschiavano

(1) Aristofane in *Acharn.*, att. V, scena II, v. 39; Callimaco in Ateneo, XI, 7. Ateneo X, 11. Orazio, lib. I, *Od.* XXXVI.
(2) Valerio Massimo, lib. II, c. 1.
(3) Valerio Massimo, *loc. cit.*
(4) Ferrari, Part. I, *de Re vestiaria*, lib III, cap. 20. Sidonio, *Carm.* II, v. 323. Lucano, II, 362 e seg.
(5) Giuvenale, *Sat.* II, 96.
(6) Seneca, *de Benefic.*, III, 27. Marziale, V. *Epig.* XII, 19, 88,

talvolta nelle loro bevande (1) e di cui si profumavano il capo per impedire che i vapori del vino ascendessero al cervello (2). Con l' ultima ipotesi, la cassetta avrebbe il nome particolare di *myrothecium* (3). Forse eziandio può contenere le scarpe di lei: ma questa spiegazione non è priva di fondamento, se si ammette che il pranzo sia al termine; che i piedi ignudi della giovine richiedono una calzatura, e se si consideri che il lusso e la cura nel calzarsi erano sì spinti (4) dalle belle eleganti dell' antichità che deponevano le loro scarpe al momento di porsi a tavola, confidandole alle schiave che le serravano in cassette chiamate σανδαλοθήκας (5), e le riportavano finito il pranzo. Forse perciò Plauto chiamava le schiave *sandaligerulae* (6).

La mensa che qui si vede è rotonda, e sostenuta da due piedi:

> . . . . Modo sit mihi mensa tripes et
> Concha salis puri (7).

Era di quelle appellate τρίποδες, in opposizione a τράπεζαι od τετράπεζαι, che aveano quattro piedi: ve ne erano anche da un solo piede ed aveano il nome di

(1) Diog. Laerzio in *Anacarsi.* Ateneo, I, 18, XV, 15.
(2) Eliano, *Var. hist.* XII, 31. Plinio, XIII, 3. Giuvenale, *Sat.* VI.
(3) Plinio VII, 30; XIII, 1.
(4) Casaubono note in Svetonio, *Vitellio*, cap. II.
(5) Menandro, *Polluce* X.
(6) *Trin.* att. II, sc. I, 22.
(7) Orazio, lib. I, *Sat.* III.

monopodia (1). Le tavole erano quadrate; ma se rotonde, aveano il vantaggio d'adattarsi alla forma dei letti che si chiamavano *sigmata* (2).

Vi son sopra tre vasi ricolmi di vino, per quanto si può giudicare al colore del liquido che contengono. Siccome tutto ci indica che il pittore intese di rappresentare la fine del pranzo, è probabilissimo che sieno destinati alla libazione che i Greci sempre faceano in onore di Mercurio, delle Grazie e di Giove conservatore: l'ultima era ordinariamente per Mercurio, padre del sonno (3).

A lato dei tre vasi v'è una specie di cucchiajo bucherellato, il quale conteneva della neve, su cui versavano poscia del vino per temprarlo e rinfrescarlo. Questi utensili erano di cuojo o d'argento. Se ne ha dell'una e dell'altra specie nel *Museo Reale* (4).

I convitati s'ornavano di fiori il seno, il collo e in particolare la fronte, considerando ciò essi qual mezzo di fugare l'ebbrezza: ne spargevano sul letto; sulla tavola, sul pavimento (5), che irrigavano anche talvolta d'acque odorose.

I popoli della più remota antichità sedevano per

(1) Tito-Livio, XXXIX, 6; Plinio, XXXIV, 3.

(2) Marziale, IV, *Ep.* 77.

(3) Omero, *Odiss.*, VII, 137, Boulenger, III, 15. Stuchio, cap. ult., p. 440 e seg.

(4) Polluce, X, 24; Marziale, *Epig.* 102.

(5) Spaz., in Elio Vero. S. Gregorio Nazianzeno περὶ φιλοπτώχ, e Plutarco, I, *Symp. Prob.* I; Stuchio, II, 14.

mangiare (1), e se i letti (che chiamavano *tricliniares* per distinguerli da quelli destinati al riposo, e detti *cubiculares*), divennero in uso pel pranzo (2), ciò si deve al costume d'uscire del bagno per mettersi a tavola. Plutarco tuttavia pretende che il letto sia più comodo della sedia (3).

Del resto gli antichi si coricavano per mangiare in una posizione consimile a quella del giovine dipinto nel nostro quadro; e satolli ch'erano, s'allungavano le membra, e poggiavano il capo sopra un origliere (4).

I monumenti antichi offrono altre scene del banchetto domestico; si potrà consultarli in Montfaucon (5).

TAVOLA 21.

Questo quadro è semplicissimo; i costumi, le attitudini e le azioni dei due personaggi che ne formano il soggetto aderiscono in tal modo alle abitudini e alla vita dei popoli antichi, che si può quasi adattarlo a tutti gli eroi dell'antichità.

Si pensò a Paride che supplice si presenta ad

(1) Ateneo, I, 14; Virgil., *En.* VII; Varrone *de L. L.* lib. IV.

(2) Montfaucon, tom. III. part. I, lib. III, c. VII, tav. LVII, LVIII.

(3) VII, *Symp. Prob.* 11. Stuchio, *Antiq. conviv.*, lib. II, cap. XXXIV, p. 417.

(4) Mercuriale, *Art. gymn.*, I, 11.

(5) T. III, p. I, lib. III, cap. VII, tav. LVII, LVIII.

Enone irata, per farsi risanare della ferita ricevuta da Filottete (1). E' certo che l' abbigliatura del capo potrebbe rigorosamente passare per un berretto frigio; e l' arco e il turcasso non sarebbero mal collocati nelle mani di Paride, di cui Omero celebra la destrezza in lanciar freccie.

Poi viene il giovane Anchise, a cui Venere si mostra sotto la forma d' una Ninfa per iscoprirgli il suo amore, per farsi a lui conoscere, e comandargli il mistero. L' amante fortunato avendo voluto vantarsi dell' amore della Dea, fu tocco dalla folgore di Giove, che non l'uccise, ma lo rese impotente (2). Il berretto frigio, l' arco e la faretra converrebbero sì ad Anchise che a Paride ; e finalmente l' atteggiamento dei personaggi si accorderebbe al racconto che ci fe' Omero del loro incontro (3). Anchise, egli dice, prese per la mano Venere, che pudibonda, abbassava gli occhi : ed in fine il costume della donna potrebbe esser quello d' una ninfa. Si conghietturò pure che fosse Cefalo, che va da sua moglie Procri per tentarne la fede (4). Si nominò finalmente Orione e l'Aurora (5), Ulisse e Calipso (6) ; ma in generale si fermò gli occhi sopra Ulisse e Penelope.

(1) Quinto Calabro, lib. X ; Igino, *Fab.* 112 ; Zeze in Licof., v. 913.

(2) Omero, *Inno a Venere ;* Servio, *Eneid*, I, 621.

(3) *Ivi*, v. 156 e seg.

(4) Igino, *Fab.* 189.

(5) Omero, *Odissea*, V, 121 e seg. ; Igino, *Astr.*, II, 34.

(6) Omero, *Od.* V.

Egli ha ormai distrutti gli amanti di Penelope coll'arco famoso, che egli solo aveva la robustezza di tendere. L'incertezza e il dubbio della sposa fedele, che non può risolversi a credere tanta felicità nel timore di vedersi crudelmente delusa, ci pare esattamente espresso nell'atteggiamento della donna. Nel racconto del riconoscimento d'Ulisse, Omero dice (1) che Penelope avendo inteso dalla sua nudrice Euriclea l'arrivo del re suo marito surse del letto, e gli stette di fronte senza riconoscerlo:

Sospesa
...... Di stupor sono, ed un sol detto
Formar non valgo, una dimanda sola;
E nè, quant' io vorrei, mirarlo in faccia.
(Pindemonte.)

Penelope ha capegli biondi, parte annodati, e parte sciolti; è seduta sopra una sedia di delicato lavoro, coi piedi sopra uno sgabello.

La seggiola e lo sgabello della regina d'Itaca furono minutamente descritti nell'Odissea (2) ed è naturale che il pittore gli abbia fatti entrare nella composizione del suo quadro. Il gesto della mancina di Penelope esprime la maraviglia e l'incredulità. Come può darsi che Ulisse abbia solo esterminato tutti i rivali?

(1) *Odissea*, XXXIII, 89. (2) XIX, 55.

Ὅπως δὴ μνηστῆρσιν ἀναιδέσι χεῖρας ἐφῆκε
Μοῦνος ἐὼν, οἱ δ' αἰὲν ἀολλέες ἔνδον ἔμιμνον (1).

Potrebbe qui ancora indicare un segno di convenzione, con cui Penelope assicurarsi che quest'uomo conosce il suo letto veduto mai da alcun altro che Ulisse e dalla serva Attoride. Questa prova dee convincerla della verità dei discorsi d'Ulisse.

In quanto ad Ulisse, non potrebbe esser meglio caratterizzato che dal suo arco, sì celebre nell'epoca antica, e al quale Omero consacrò un canto intero nell'Odissea: lo teneva allentato, e il turcasso ripieno di freccie, molte delle quali ferivano mortalmente :

la faretra
Gravida di mortifere saette (2).
(Pindemonte).

Quella specie di cappuccio color d'oro ch' ha sulla testa, lo si trova in molti altri monumenti antichi (3): è probabile che la sua forma lo rassomigli al *pileus* degli antichi, e ad Ulisse conveniva come viaggiatore e come sposo d'una donna spartana (4). Tuttavia

(1) Omero, *ivi*, 37 e 38.
(2) *Odiss.* XXI, 59 e 60.
(3) *Tav. Iliaca*, n. 114. Fabretti *Col. Traj.*, p. 215. V. un marmo antico nel frontespizio delle *med.* di Buonarroti; le medaglie della famiglia Mamilia in Orsini e Gronovio, *A. G.*, T. II, n. 3.
(4) Meursio, *Lacon.*, I, 17; Buonarroti, *luog. cit.*, *Proem.*, p. 8.

si potrebbe con altrettanta ragione chiamarlo *credemne*, κρηδέμνον. Le altre parti del vestito, la tunica rossa orlata di azzurro, la *laena* d'un azzurro più chiaro (cioè il panneggiamento che gli scende dal capo sul tergo), e la stoffa color d'oro che gli circonda le gambe, non sarebbero male adattate ad Ulisse come lo si potrebbe credere a prima vista. E' vero che Omero descrisse il padre di Telemaco senza calzari, coperto di cenci e nudo il capo, poichè i suoi rivali scherzavano sulla sua fronte calva; ma si può rispondere che l'artista s'abbia conformato al medesimo testo d'Omero che fa riconoscere Ulisse dopo che l'eroe si unse e lavò il corpo, rivestì la tunica e il suo mantello:

. . . . . Del biondo licor l'unse ed il cinse,
Di tunica e di clamide (1).
(*Pindemonte.*)

Egli stende la destra a Penelope, e cerca con sue ragioni a convincerla e rassicurarla. Ciò solo che può far maraviglia è la giovinezza scolpita ne' suoi lineamenti (2); locchè pure si giustifica coll'autorità del poeta. Se è vero che nell'Odissea Minerva diede ad Ulisse prima ch'entrasse in Itaca, onde non fosse riconosciuto

(1) *Od.* XXIII, 155.

(2) Gronovio, *ivi*; Filostrato, *Hero.*, cap. 12, lib. II, *Imag.* VII.

da' suoi rivali, le sembianze d'un vecchio calvo, è altrettanto vero che apparve *giovane e bello* agli occhi di Telemaco e di Penelope, dai quali doveva essere riconosciuto (1). Si può inoltre supporre che Ulisse sia stato qui dipinto, qual Penelope se l'immaginava, *giovane e bello*, come nel giorno della partenza; e dietro quest'ipotesi, si direbbe con qualche apparenza di ragione che una tale idea fu suggerita al pittore dal poeta che sta per far dire a Penelope allorchè comincia a credere alla verità dei discorsi d'Ulisse:

> . . . . . Ben mi ricorda, quale allor ti vidi
> Che dalle spiaggie d'Itaca naviglio
> T'allontanò . . . . . *(Pindemonte.)*

Il fondo della tavola è occupato da una vignettina che rappresenta un paesaggio con animali.

TAVOLA 22.

Il rapimento del giovane Ila fatto dalle Ninfe del fiume Ascanio è una delle più graziose finzioni della Favola. Rammentando questa avventura, l'immaginazione si riveste di tutti gli incanti che le può suscitare

(1) *Od.* XVI, 174 e seg., 210, e XXIII, 156 e seg.

il bel giovinetto, che voleva, imprudente! profanare le limpide onde, ove tre belle regnavano sovrane: circonda d'un ardire pudico le ninfe amorose, e una pietà irresistibile alla voce e agli accenti dolorosi dell'infelice Ercole che dimanda, ma indarno, il suo Ila ai boschi ed alle rupi vicine.

Per ispiegar questa tavola, non avremo a scerre fra molti fatti della Favola o della Storia. Uno solo conviene, ed è quello di cui parliamo. Diffatti, in questa pittura, il cui fondo è formato da un paesaggio dipinto con naturali colori, e cielo ed acqua ed alberi e roccie, si riconoscerà senza dubbio i personaggi e tutte le circostanze di questo mito. Il giovinetto che sta per attinger acqua con un vase giallo (*χάλκεον ἄγγος* (1)), sarà il vezzoso Ila, che ha i capegli castagni, e un po' rossa la carnagione. Le tre ninfe dal crine biondo e dalla tinta delicata, saranno Eunica, Malide, e Nichea, nomi trasmessici da Teocrito (2). Finalmente si scorge Ercole nella figura in piedi, e di cui non resta che un frammento. La carnagione dell'eroe è abbronzata; pare che si copra la testa con una pelle di lione che gli ricade di dietro le spalle; il gesto del suo dito posto sulle labbra indica un uom che riflette

(1) Teocrito, *Id.*, XIII, v. 39; Apollonio, I, 1207.

(2) *Loc. cit.*, v. 45.

ed è incerto del come condursi. Così in Persio (1) Cherestrato non sa se debba abbandonar Crise, e si rode le unghie, *crudum unguem abrodit.* Vi si può leggere un indizio di rabbia e di brama vendicativa:

Ungue meam *morso* saepe quaerere fidem (2).

Del resto tutti gli autori antichi convengono sul dolore di Ercole; lo dipingono tutto vagante pei boschi, chiamando per ogni verso Ila ch' egli credea smarrito. Questa favola era tanto popolare, che Ἴλαν καλεῖν, *chiamare Ila,* era passato in proverbio (3).

Il termine della avventura, secondo i mitologi, è ch' Ercole dopo vane ricerche lasciò sulle rive del fiume Polifemo, cui incaricò di trovar Ila, e partì cogli Argonauti (4).

Le ninfe, paventando che si scoprisse il lor furto, mutarono Ila in eco. Sembra che gli abitanti di quei luoghi conservassero lungamente la memoria di questo fatto; poichè in una festa annua, dopo aver sacrificato al fiume Ascanio, un sacerdote chiamava tre volte Ila, e perciò l' eco gli rispondeva tre volte (5).

(1) V. 162.

(2) Properzio III, *El.* XXIII, 24; Orazio, *Epod.*, v. 47.

(3) Eustazio, *Dionis.*, v. 805; lo Scoliaste d'Aristofane, T. 1128.

(4) Anton. Liberale, cap. 26.

(5) Ivi.

Poco importa in riguardo alla nostra spiegazione, che tutti gli autori che di ciò ragionarono s' accordino sulle minute circostanze, e, per esempio, che alcuni attribuiscano il rapimento d' Ila ad una sola ninfa chiamata Efidacia (1), altri a due, altri a gran numero, più altri a tutte le ninfe (2); che chiamassero con diversi nomi il fiume, cioè Pegeo (3), Cio (4), od Ascanio. Checchè ne sia, non si può dare a questa tavola una spiegazione più naturale.

TAVOLA 23.

Questo quadro è circondato da una cornice formata di fascie rosse, azzurrine e bianche. Ci rappresenta una ninfa di biondi capegli, che si difende gridando contro la violenza d' un giovanetto, nel quale, al turcasso d'oro, si può riconoscere Apollo. Il manto del dio è rosso; il panneggiamento, che lascia scorgere le bellezze della fanciulla, è d'un colore incerto fra l'azzurro e il verde. La favola attribuisce ad Apollo tant' altre avventure simili a questa. « Febo, dice Clemente d'Alessandria (5), è casto, buon consigliere; ma le ninfe Sterope, Etusa, Arsinoe, Zeusippe, Protoe, Marpissa,

(1) Apollonio, I, 1229.

(2) Gronovio, *A. G.*, I, Hhh. 2.

(3) Lo Scoliaste d'Apollonio, I, 1233.

(4) Apollonio, I 1223.

(5) Igino, *Fab.* 14; Servio, *Ecl.* VI, 43.

Issipile potrebbero attestare il contrario; giacchè la sola Dafne non altrimenti che fuggendo le riescì deludere la sua violenza.» Questa enumerazione non è compiuta, e si potrebbe aggiungere ancora Cirene Climene e Chione (1).

La più nota però di tali avventure è quella di Dafne, figlia del fiume Peneo che, inseguita dal dio, supplicò la Terra, sua madre, di soccorrerla e di nasconderla. La prece della ninfa fu esaudita; la Terra s'aperse, ricevette la figlia nel seno, e fe' nascere in suo luogo una pianta, cui ebbe il nome di Dafne, e colle di cui foglie Apollo circondossi la fronte in memoria del suo amore (2). La presenza di Dafne è qui indicata dal lauro ch'è uno degli arbusti verdi che crescono sul luogo della scena. Non pertanto le pietre, color del porfido, che sembrano le reliquie d'un altare, ricordano anche Creusa, madre d'Ione, che fu violata d'Apollo presso l'altare di Pane, in un luogo chiamato μάκραι πέτραι, *le pietre lunghe* (3); e la traccia sanguigna che si scorge sulla pietra bianca quadrata posta ai piedi dell'arbusto, è un indizio an-

(1) Natal Comes. IV, 10.

(2) Ovid. *Met.* I, 450; Eliano, *V. H.*, III, 1; V. 4; Igino, *Fab.* 140; Spanheim in Callimaco, *H. in Del.*, v. 210; Servio, *En.* III, 92; Zete in Licof., p. 71; Palefat., *de Incred.*, cap. 50; Stazio, *Teb.* IV, 290; Pausania, VIII, 20; X, 5; Partenio, *Erot.*, XV; Eustazio, *Dion.* p. 217, 467; Casaubono, in Capitolino, p. 141; Montfaucon, t. I. p. I, tav. LII.

(3) Euripide, *Ion.*, v., 936 e seg. Pausania, I, 28; Meursio, *Ath. att.*, II, 6.

cora più manifesto. Poichè da questo luogo si precipitarono le figlie di Cecrope, dopo aver visto Erittonio, figlio di Minerva:

Τοιγὰρ θανοῦσαι σκόπελον ἥμαξαν πέτρας (1);

Macchiaro estinte di lor sangue i sassi.

La parte inferiore di questa tàvola è occupata da cinque mascherette di donne dipinte su fondo nero. I loro capegli son biondi, candidi i loro visi; l'ornamento od arabesco che circonda il secondo, e la benduccia che cinge la fronte del primo, sono pur bianchi; i veli che coprono la testa degli altri quattro, e cadono dopo aver formati dei nodi all'altezza delle orecchie, son gialli.

TAVOLA 24.

Cassiopea, moglie di Cefeo, vantossi d'esser la bellissima delle Nereidi. Nettuno, sdegnato, mandò un mostro marino che devastò il regno dell'orgogliosa Cassiope, l'Etiopia, secondo alcuni, la Palestina o la Fenicia, secondo altri (2). L'oracolo di Giove Ammone

(1) Euripide, *loc. cit.* v. 274.
(2) Pomponio Mela, I, 11; Giuseppe, *de Bello Hebr.*, III; Plinio, V, 31.

consultato in sì triste conghietture, rispose che il solo mezzo d'appagare lo sdegno del dio era di sacrificare alla voracità del mostro la principessa Andromeda. E la figlia di Cefeo sarebbe stata divorata, se Perseo non avesse battuto ed ucciso il mostro. La mano della fanciulla fu il premio richiesto dall'eroe per la sua vittoria (1). Si tolse anche a questa ventura il color favoloso che unanime gli si attribuisce. Andromeda, figlia di Cefeo, fu chiesta in isposa da Fenice, e da Fineo. Il vecchio re, suo padre, avrebbe voluto decidersi per Fenice; ma temendo lo sdegno di Fineo, permise che l'amante protetto rapisce sua figlia. Fenice partì con la principessa, e s'imbarcò sopra un naviglio che aveva la forma d'un mostro marino, e perciò chiamato Κῆτος. Durante il tragitto, Andromeda che vedevasi rapita contro il volere del padre, gridò soccorso, allorchè Perseo che navigava in quell'onde, gli udì e la tolse al suo rapitore (2).

Il liberatore d'Andromeda è celebre nella favola per le sue imprese, e pel meraviglioso modo con cui fu generato da Giove, che si mutò in pioggia d'oro, e

(1) Apollodoro, II, 9; Ovidio, *Met.* IV, 669 e seg.; Igino, *Fab.* 64; Filostrato, I, *Im.* 29; Zete in Licofrone, v. 836; Sofocle ed Euripide, *Androm.*, citati da Eratostene, *Catast.* 15 e 16; Igino, *Astr. Poet.* II, 10; Aristofane, Θεσμόφ, v. 1109.

(2) Conone, c. 40; in Fozio.

s' introdusse presso Dánae, che suo padre Acrisio tenea rinserrata in una prigione (1).

. . . . Virgo in conclavi sedet
Suspectam tabulam quamdam pictam, ubi inerat pictura haec, Jovem
Quo pacto Danae misisse aiunt quondam in gremium imbrem aureum (2).

Questo mito ha senza contraddizione un significato molto energico; quindi un commentatore a proposito dei versi di Terenzio che abbiamo citati disse: « una cortigiana può trovar forse un quadro che meglio convenga alla sua casa ?... Non pare udirla dire ai giovani, con l'autorità di Giove, che i suoi favori sono a prezzo d' oro; *illam corporis partem, auctore Jove, velut auratam fuisse?* » Lattanzio dice, parlando di Giove: « Per posseder Danae, versò nel suo seno una pioggia di monete d' oro (3). » Sembra che questa avventura abbia tribuito al re dell'Olimpo il nome di *Pecunia*(4).

Ritorniamo al quadro, che non è privo di merito, ove si osserva del movimento, e atteggiamenti bene disposti. Il colorito è eccellente, e i nudi sono dipinti con molta arte e delicatezza. Il fondo è formato dal cielo, dal mare e dalle rupi. Andromeda ha le chiome bionde legate con un nastro. Il vestito è color d' oro, orlato da una frangia d' un azzurro chiarissimo:

(1) Apollodoro, II, 4; Eratostene, *Catast.* 22; Igino, *Fab.* 63; *Astr. Poet.* II, 12.

(2) Terenzio, *Eun.* att. II, sc. 5.

(3) I, 4.

(4) S. Agostino, *C. D.* VII, 12.

egli è legato sopra la spalla sinistra, e lascierebbe il suo corpo interamente nudo se non lo ritenesse colla destra all' altezza dell' anca. Il braccio destro è ornato d' un braccialetto d' oro : col sinistro s' appoggia sulla destra di Perseo che l' aiuta a discendere giù per la roccia dove s' era nascosta. L' eroe ha capegli castagni e fisonomia animata : è tutto nudo, e una clamide di un rosso oscuro, sospesa con dei cordoni sul petto, nasconde appena una parte della sua coscia destra e del braccio sinistro. La testa di Medusa è sospesa ad un cordone che gli discende lungo il corpo. La si scorge sotto la clamide ; la destra di Perseo è armata della scimitarra che rese sì celebre nella Favola (1), la quale ha la forma d' una piccola alabarda, ed ha due punte, una lunga e retta, l' altra corta e ritorta. La parte inferiore della pittura è danneggiata, nè permette vedere il mostro vinto, nè i famigerati calzari di Perseo ricevuti dalle ninfe, che lo rendevano invisibile (2). È difficile eziandio di ben distinguere la forma dell' oggetto che porta sul tergo : egli è forse la Κυνῆ, l' elmo o petasus, che pure contribuiva a renderlo invisibile (3). Un altro oggetto collocato sulla riva è molto confuso, nè si può determinare la forma. Tuttavia i cordoni, che si distinguono con assai pena, possono

(1) Apollodoro, II, p. 76 ; Igino, *Astr. poet.*, II ; 12 ; Grozio, *ad Imag.*, *p.* 53.

(2) Gli Scoliasti d' Apollonio, IV, 1515 ; Pausania III, 17 ; Igino *ivi* ; Caylo, t. IV, tav. 54.

(3) Esiodo, *Sc.* v. 227 ; Igino, *ivi* ; Zenobio, *Cent.* I, prov. 41 ; Cupero, *Mont. Ant.*, p. 194.

far creder che il pittore abbia voluto dipingere il sacco, ò bisaccia, κίβισις, destinata a rinserrare la testa di Medusa (1). A breve distanza, due ninfe stanno sedute sopra le roccie; la prima che si scorge in profilo è vestita di bianco, ed ha la fronte coronata di piante marine.

I quattro disegnetti che compongono la vignetta di questa tavola sono su fondo bianco. Il primo rappresenta una sfinge di color giallo, alata con in capo un elmo; una sfinge eguale trovasi nella Favola Isiaca, ed i dotti inclinarono a riconoscere in essa un Oro. Il secondo e terzo quadro contengono una capretta e un cavriolo dipinti coi loro naturali colori. Un griffo giallo è il soggetto del quarto.

TAVOLA 25.

La scoperta della medicina, come ogni grande avvenimento di antichità remota, cadde presso gli antichi nel dominio della Mitologia, la quale, secondo il costume suo, s'occupava ad esaltare colle sue favole la gloria di questa invenzione, invece di convenire le favole tra loro.

Secondo Igino (2), il centauro Chirone, figlio di Saturno, inventò la chirurgia, ed introdusse l' uso dei semplici. Si attribuisce ad Apollo il trattamento delle malattie degli occhi, e ad Esculapio, figlio di Apollo, l' invenzione della clinica. Pertanto l' invenzione della medicina era generalmente attribuita ad Apollo (3)

(1) Esiodo, *Sc.*, v. 220 e seg. *ivi.* Clerc.; Grevio, *Lez. Esiodo*, cap. 18.

(2) *Fav.* 274.

(3) Pindaro, IV, 480, *Pit.* e V, 85, *Pit.*; Euripide, *Alcest.* 986, e *Androm.*, 900; Horaz., *carm.*, V, 63.

od al Sole. E' il sole in effetto che col variare la temperatura e la salubrità dell' aria influisce potentemente sulla salute dei nostri corpi. Perchè dunque restringere la scoperta di questo Dio all' arte di trattare le malattie degli occhi? Ciò si è dimostrato in diverse maniere. La sola ragione plausibile, per quanto pare, si è tolta da che la luce emanata dal sole è ciò che più diletta gli occhi nostri, ed è da Orfeo chiamata *il dolce oggetto della vista dei mortali* (1). Perciò nei lunghi addio che precedono la morte degli eroi di tragedie, la luce del sole ha quasi sempre la sua parte (2). La luce, in latino *lux*, in greco φῶς, era un' espressione carezzante di cui usavano gli amanti verso le loro innamorate (3). Plutarco racconta che un amatore a cui l' abuso dei piaceri aveva quasi tolto la vista, disse, veggendo la sua amante, *addio bel giorno*, salutando così la donna del suo cuore e nello stesso tempo la luce del giorno (4). Ciò si spiega pure in una maniera che giustifica la costumanza che avevano gli Egiziani di aggiungere un occhio destro ai simboli che raffiguravano Apollo. Questo popolo, come si sa, si attribuisce l' invenzione della medicina (5), ed aveva medici per le differenti parti del corpo (6). Le persone dell' arte avevano raccolte un' infinità di osservazioni

(1) *H. in sol.*
(2) Euripide, *Ifig. in Aul.* V, 1250, 1280, 1505.
(3) Plauto, *Curc.*, I, 3, 47; Marziale, V, 30.
(4) Plutarco, *Simp.*, VII, 5.
(5) Plinio, VII, 18.
(6) Erodoto, II, 84.

antichissime sul trattamento di molte malattie. Queste raccolte di osservazioni erano reputate come libri sacri. Il fisico il quale si conformava agli oracoli dell'arte, non correva alcuna pena, qualunque fosse l'esito delle malattie da esso trattate. Ma s'egli voleva guarire attenendosi ad altri processi, e che la di lui audacia coronata non fosse da buon successo, era punito della pena capitale (1). Questi libri, in numero di sei, sono espressamente ricordati da Clemente d'Alessandria (2), e l'uno di essi trattava specialmente sulle malattie degli occhi. Queste malattie, come si sa, furono e sono ancora le più comuni in Egitto (3). Non è dunque a sorprendersi se gli abitanti di quel paese abbiano onorato Oro, l'Apollo dei Greci, figlio d'Iside, inventore, a lor credere, della medicina, scoperta tanto importante per essi. D'altra parte gl'innumerevoli monumenti attestano che l'arte di guarire passò dall'Egitto in Grecia, e dalla Grecia in Roma con tutti i suoi usi; quello fra gli altri di confidare a differenti medici la cura delle diverse parti del corpo. Non è d'allora a supporsi che traesse seco i miti di cui gli Egizii arricchirono la loro storia?

Convien dire pertanto che nel testo d'Igino, il quale forma lo scopo del nostro esame, fu proposto che si leggesse *oracularium* in luogo di *ocularium*

(1) Aristotele, III, *Pol.* 11; Diodoro, I, 82.

(2) *Str.*, VI, 4, p. 269 o 758.

(3) Maillet, *Descriz. dell' Egitto*, t. I, p. 18; Persio, V, 186.

medicinam. L' uso di chiedere agli oracoli i rimedi contro le malattie era frequentissimo presso gli antichi, e l' invenzione di questa specie di medicina apparteneva senza contraddizione ad Apollo, come lo afferma il passo d' Ippocrate, il quale, dopo aver detto che la medicina e la scienza della divinazione erano sorelle, ξυγγένεις εἰσί, aggiunge che Apollo è padre ad entrambe. « Questo dio cura le malattie presenti come le malattie future, col guarire quelli che sono malati come quelli che devono esserlo (1). » La divinazione e la medicina hanno in effetto nel pronostico un punto di contatto; e forse in ciò consiste l' idea dominante del passo d' Ippocrate.

Il secondo personaggio mitologico menzionato nel passo di Igino, e rappresentato nel nostro quadro, è il centauro Chirone. Egli era figlio di Saturno e di Filira (2); è desso, secondo alcuni, che insegnò agli uomini la medicina veterinaria. Questa conghiettura, fondata unicamente sulla forma del suo corpo, non è conforme alla generale credenza che attribuiva a Chirone la scoperta della chirurgia e della botanica (3), e appunto per questo qui è dipinto con una pianta in mano. Molte testimonianze concorrono a dare alla chirurgia il primo grado nell' ordine dei tempi (4) e a collocarla fra gli altri rami della medicina. Tuttavia

(1) Ipp., *Epist.* 2 *ad Philipoem.*
(2) Igino, *Fab.* 138; Scoliaste d' Apollonio, I, 554, e II, 1235.
(3) Plinio, VII, 56; Igino, *Fab.* 274.
(4) Celso, I, e VII, *in praef.*; Servio *En.*, 369; Plinio XXIX, 1.

pare che Ippocrate non fosse di questo avviso osservando egli che la prima cura degli uomini dev' esser stata di scegliere i più sani e più piacevoli al gusto fra gli animali e le frutta del terreno, onde conchiuse che la dietetica dovette prima attirare la loro attenzione (1). Questa ragione potendosi applicare presso a poco alla botanica, darebbe la antichità più remota alle scoperte di Chirone.

Esculapio nacque da Apollo e Coronide o Arsinoe (2), e fu discepolo di Chirone. E' sempre dipinto con barba lunga, forse a motivo del proverbio: *giovane chirurgo, vecchio medico;* poichè a lui l' antichità attribuisce l' invenzione della clinica, così detta da un vocabolo greco che significa letto, poichè il medico visita l' egro nel proprio letto. La clinica comprende la cura di tutte le malattie interne, ed invece la chirurgia delle piaghe esterne.

Il nostro quadro riunisce i tre inventori della medicina, e n' è rimarchevole quanto l' argomento.

Il quadro presenta l' aspetto di una cornice gialla sopra un fondo rosso; il fondo della pittura è un cielo. Vi si scorgono delle roccie, degli alberi, e varie piante. Apollo, ch' è in piedi, è vestito di un panneggiamento di color cangiante dal rosso al verde;

(1) Ippocrate, *de Vet. med.*, 6 e seg.

(2) Igino, *Fav.* 202; Pindaro, III, *Pit.* 80, e Scol., *ivi*; Omero, *Il* δ 193, e Scoliaste, *ivi*; Spanheim, *H. in Cer.*, 25.

è incoronato di alloro di cui ne ha un ramoscello in mano; il braccio destro sollevato poggia sul capo, il sinistro sovra una cetra, segno distintivo del dio della musica, che gli apparterebbe eziandio come dio della medicina, poichè la musica guariva, per ciò che credevasi, alcune malattie. La cetra poggia sopra una *cortina* di color rosso di rame. La *cortina* è, come si sa, il coperchio del tripode di Apollo. Perciò il dio fu chiamato talvolta *cortinipotens*.

Il centauro Chirone viene appresso. Nella parte dove è cavallo, il corpo è di colore bruno. Le spalle sono coperte di una pelle giallo oscura; la sua mano sinistra è armata di un nodoso bastone, e sostiene alcune piante nella destra.

Esculapio, come dicemmo, porta una lunga barba; è assiso sopra una sedia ricoperta di un cuscino verde; un panneggiamento di color cangiante dal verde al rosso lo copre in parte. Colla sinistra stringe un bastone; tiene la destra alla bocca, simbolo del silenzio che l'antichità raccomandava al medico. Da ciò ne viene l'epiteto di *muta*, arte muta, applicato alla medicina nei versi di Virgilio (1):

> Scire potestates herbarum, usumque medendi
> Maluit, et *mutas* agitare inglorius artes.

Perchè, dicono Celso e Galeno, il medico non ha

(1) *En*. XII, 395.

bisogno di essere eloquente; la sua scienza deve limitarsi a ritrovare buoni rimedi.

Da canto ad Esculapio veggiamo una piccola colonna di colore di porfido, e al disopra un tripode colore di bronzo, che senza dubbio serve qui di emblema a questa medicina che traeva i suoi soccorsi dalla divinazione, e di cui s'è fatto parola.

TAVOLA 26.

Questo quadro sta di riscontro al precedente, al quale assomiglia nel fondo e nella pittura. Rappresenta una cerimonia Bacchica. Si vede una donna assisa su di una sedia ricoperta da un panneggiamento verde, e sostenuta da piedi di bronzo. Una veste gialla la ricopre sino a metà della gamba; la veste disotto è di color cangiante dal verde al rosso; colla destra sostiene una coppa, colla sinistra un tirso; essa è incoronata da un'altra donna, la quale porta una corona di foglie sparse di piccoli fiori bianchi. Ha una tunica di color cangiante dal verde al rosso. Colla destra sostiene un oggetto che è difficile distinguere, e colla sinistra una corona di foglie fra cui si veggono alcuni fiori. Due altre donne qui rappresentate, l'una, quella che tiene il tirso, è vestita di rosso; l'altra, quella che tiene un bacino ripieno di oggetti di cui non si può distinguer la forma, essendo guasta la pittura in alcune parti,

veste un abito giallo che discende sino a mezza gamba; l'abito inferiore è di color cangiante tra il giallo ed il verde; la fanciulla, che di dietro si scorge, è vestita di rosso.

Le ceremonie in onore di Bacco in origine si confidavano alle donne; in quanto al rapporto che lega un tal quadro al precedente, ne scorgiamo un solo, cioè che eziandio Bacco annoverossi fra gli inventori della medicina. Il fatto, comunque singolare possa sembrare, è attestato da Plutarco (1).

TAVOLA 27.

La cornice di questo quadro si compone di cinque fascie; l'interiore è nera, la seconda bianca, la terza rossa, la quarta verde e la quinta imita un marmo giallo. Il soffitto è d'un giallo più oscuro, la cornice pare che finga un marmo bianco; il resto del fondo è d'un bianco men chiaro. Il cavallo, di cui si scorge una sola parte, è bajo oscuro. Si distingue di dietro, non senza difficoltà, una figura con un panneggiamento giallo chiaro; un'altra ritta, la quale s'appoggia ad un bastone giallo che tiene colla sinistra sotto il braccio destro, sembra che sia un eroe della Favola, di cui non si sa determinare un nome: si

(1) *Simposii* III, 1; V. Clerc, *Storia della Med.*, I, 5.

sa che il cavallo nei monumenti antichi è l'attributo prediletto degli eroi, che d'altronde i poeti, e specialmente Omero, fanno coda ai nomi dei loro eroi con gli epiteti *ἱππεὺς, ἱππηλάτης, ἱπποδαμὸς* (1), espressioni che nel loro contesto equivalgono a ***nobile, coraggioso.*** Questa figura è nuda, coi piedi coperti da sandali colore rossiccio; il panneggiamento che si scorge sotto il suo braccio destro ha lo stesso colore. Un'altra figura ignuda è assisa sopra un sedile giallo coperto d'un panneggiamento rosso. La sua spada è in nera guaina, e la cintura che ha presso di color verde.

Si rinvenne questa pittura insieme ad altri quadri rappresentanti azioni sceniche; e tal circostanza fa credere che qui si vedesse uno di que' favolosi fatti che invasero il teatro antico. La sfinge, che qui non è se non un ornamento delle sedie senza alcuno scopo, potrebbe richiamare la favolosa sfinge di Tebe e il regno di Edipo. Ammessa una volta questa ipotesi, allora senz'altro i due giovanetti, di cui l'uno è seduto e sembra ascoltar l'altro, il quale nel bastone e nella calzatura ricorda molto un viandante, un inviato, saranno Eteocle e Polinice, l'avventure dei quali formano il suggetto dell'Antigone di Sofocle, delle Fenicie d'Euripide, dei sette Re innanzi Tebe d'Eschilo.

(1) Pindaro, *Nem.*, IV, 48.

La vignetta, sottoposta al quadro, rappresenta un genietto, che scioglie contro un orso occupato a mangiare un pomo, un cane che tenne sin allora legato.

TAVOLA 28.

Il merito della composizione, il colorito, e specialmente la finitezza e la ricchezza dei panneggiamenti, mettono questa pittura fra le più belle del *Museo Reale*. Fu ritrovata a Portici, nel 1761. La prima e l'ultima fascia sono rosse; la seconda e la quarta bianche, e la terza verde. Il fondo, che pare rappresenti l'interno d'un appartamento, è d'una tinta plumbea; non saprebbesi bene determinare il colorito della porta occupante il mezzo, giacchè la parte chiara è giallastra, mentre la porta oscura è rossiccia, e tutto è attraversato da linee rossastre. Il gradino, che divide tutte le pitture, imita il marmo bianco; e sostiene una sedia dorata con fascie argentee, su cui siede un uomo di carnagione olivastro e coi capegli castagni. La sua bianca toga è stretta alla persona per mezzo d'una cintura color d'oro: la sedia è coperta di un panneggiamento d'un rosso carneo, che attraversa e in parte nasconde le coscie della figura seduta. La cintura della spada nascosta nel fodero è verde; lo scettro è argenteo; e l'ornamento che fa bella l'estremità, giallo chiaro. Finalmente, il coturno si compone d'una suola rosso-oscura, e di nastri o piccole coreggie, le

une gialle e l'altre rosse. Il resto è color di lacca. Una giovane donna è posta a scrivere con un ginocchio a terra; i pendenti all'orecchie, e il braccialetto pajono in oro; i suoi biondi capegli sono divisi in treccie da nastri verdi che le formano un gran nodo sul capo; ha la tunica di color cangiante dal verde al giallo, chiusa da una rosea cintura; l'abito superiore, ossia il mantello che cade sulle coscie e sul piè destro, è d'una tinta che cangia dall'azzurro al colore di lacca. Lo stile è giallo; la tavola o leggìo che imita il marmo, serve d'appoggio al suo braccio, e porta un oggetto di cui non si può determinare la forma, ma sul quale vi sono dei segni oscuri che sembrano caratteri. Sullo stesso appoggio v'è una maschera tragica all'apparenza di terra cotta. Di dietro s'innalza un'altra tavoletta ricoperta di stoffa azzurra. Da un lato v'è un piccolo panneggiamento bianco, e dall'altro una fascetta bianca con due nastri. Un uomo candidamente vestito, che stringe nelle mani un oggetto, che è difficile determinare a motivo del deperito intonaco, appoggia un gomito su questa ultima tavola.

Ecco la descrizione esatta di tutte le particolarità di questa pittura; ora si tratta di dar loro una significazione. La vista di tal quadro fe' nascere in alcuni l'idea d'un poeta tragico che detta un'opera drammatica alla Musa della Tragedia. Lo scettro, il coturno,

la maschera e la forma degli abiti danno verisimiglianza a questa ipotesi. Ora fra i poeti tragici degni d' ispirare un soggetto pittorico, non conosciamo che Eschilo, Euripide e Sofocle, e, siccome i busti di questi due ultimi che ci furono conservati (1), non ricordano in nessun modo la nostra figura, si dee conghietturare che l'autore di questo quadro mettesse in scena Eschilo. Inoltre, la giovinezza della nostrà principale figura, la ricchezza e il buon gusto dei costumi, sono giustificati da queste parole sulla vita del tragico greco: « Giovane ancora, cominciò a scriver tragedie, e « lasciò molto in addietro i predecessori suoi, sì per « la poesia, sì per gli ordinamenti scenici, lo splen- « dore delle decorazioni, o il costume degli attori. » E Aristofane dice di lui:

'Αλλ' ὦ πρῶτος τῶν Ἑλλήνων πυργώσας ῥήματα σεμνὰ
Καὶ κοσμήσας τραγικὸν λῆρον.

Tu che prima fra i greci, sapesti ordire serii ragionamenti, e ornare il dialogo tragico.

Orazio gli attribuisce eziandio l' invenzione della maschera, dell'abito tragico e del coturno:

Post hunc *personae*, *pallaeque* repertor honestae
Æschyles et modicis instravit pulpita tignis:
Et docuit magnumque loqui, nitique *cothurno* (2).

(1) Gronovio, *A. G.*, t. II, p. 62 e 63.
(2) *Art. poet.*, v. 278.

Infine Eschilo è celebrato per altre ragioni ancora, ed avendo combattuto nelle pugne di Salamina e di Maratona, la spada fra le sue mani non è fuori di luogo. Potrebbe anche darsi che il personaggio da noi chiamato Eschilo altro non fosse che un semplice attore. I caratteri che segna la giovinetta esprimono senza dubbio un titolo di dramma, o, nell'ultima supposizione, il nome dell'autore. La terza figura può essere anch'essa un attore, e i panneggiamenti collocati presso la maschera tragica di certo appartengono ad una delle sue parti.

TAVOLA 29.

Tre donne formano il soggetto di questa composizioue. Una di esse, che sembra il principale personaggio, è nuda sino alla cintura. Il resto del suo corpo è nascosto da una tunica bianca: il braccio destro avviluppato in un largo panneggiamento rossiccio, riposa sui capegli, e il sinistro sopra un vaso metallico, per quanto si può giudicar dal colore. Ella è seduta e porta orecchini all'orecchie, braccialetti d'oro e sandali. L'altra donna seduta è abbigliata con una tunica rossiccia, una veste inferiore azzurra che tutta la circonda e non lascia che intravedere la sua sinistra. Una stoffa bianca compone l'abbigliamento del capo, e porta anch'essa dei sandali. La terza, che sta in

piedi, veste una tunica azzurra con maniche, l'una delle quali copre tutto il braccio sinistro e l'altra la metà del braccio destro. L'abito superiore è rosso oscuro. Una fascia di stoffa gialla le imprigiona i capegli e forma un piccolo nodo sul cocuzzolo, ed ha l'orecchie ornate di pendenti.

Non è facile assegnare un nome alle tre donne in questo quadro riunite. Non pertanto si cercò di avvicinare questa scena alla visita che Giunone e Pallade fecero a Minerva nella circostanza seguente. Allorchè Giasone giunse in Colchide per la conquista del velo d'oro, alle due prottetrici del giovane eroe, Pallade e Giunone, parve che sarebbe tolto ogni ostacolo potendo ispirare amore per Giasone a Medea; perciò si recarono da Venere, che trovarono occupata nell'adornarsi. I suoi lunghi capelli ondeggiavano sulle candide spalle; esse ne riparava al disordine con un pettine d'oro, e ne formava delle trecce.

Λευκοῖσιν δ' ἑκατέρθεκομα ἐπιειμένη ὤμοις,
Κόσμει χρυσείῃ διὰ κερκίδι· μέλλε δὲ μακροὺς
Πλέξασθαι πλοκάμους.

La madre di Cupido le fe' sedere, ritenne fra le mani le fluttuanti chiome,

'Αψήκατους δὲ χερσῖν ἀνεδήσατο χαίτας,

e chiese alle dee che volessero. Giunone chiese a Venere l'intervento d'Amore; e la madre di Cupido,

dopo aver deplorato le malizie e l'indomabile carattere del figlio, promise di prendere a cuore l'affare (1). Se si volesse trovare un qualche rapporto fra il racconto d'Apollonio e questo quadro, sarebbe facile determinare la parte a ciascuno dei nostri tre personaggi. La donna semi-nuda, che sembra interrotta nella cura della sua toeletta, sarebbe Venere. Quella di fronte, che ha un atteggiamento pieno di modestia e pudore, Pallade, che vergognasi certamente di trovarsi intermediaria ad un intrigo amoroso. Finalmente, Giunone verrebbe dipinta in colei che è ritta in piedi, nell'attitudine e nella foggia che convengono ad una matrona. Il vaso a lato di Venere conteneva senza dubbio uno dei numerosi profumi, che impiegava la dea, *μύρῳ ἀλειφομένη*, *piena di profumi*, come la chiama Sofocle (2). Inoltre simili vasi erano un attributo di Venere (3).

TAVOLA 30.

Una figura vestita di lungo panneggiamento rosso e con sandali gialli che le ascendono sino a metà della gamba, s'appoggia ad un pilastro, ovvero a una specie

(1) Apollonio Rodiano, *Argon.*, III, v. 7 fino al 12.
(2) Ateneo, XV, 687.
(3) Antologia, I, *Ep.* 70; Omero, *Od.* Σ. 191 e seg.; Spanheim, *H. in L. Pall.*, v. 15; Mercuriale, *Art. ginnast.*, I, 10.

d'altare. L'aureola che circonda i suoi lunghi capegli biondi sorretti da un nastro verde, è chiaro indizio della presenza d'una divinità:

> . . . . Et pura per noctem in luce refulsit
> Alma parens, confessa deam, qualisque videri
> Coelicolis et quanta solet (1).

L'arco non teso che ha nella destra, il turcasso a varii colori, deposto a terra a piedi del pilastro, convengono in modo speciale ad Apollo o a Diana. La giovinetta dai biondi crini sulle spalle cadenti, con le tempie coronate di foglie, con un ramo d'alloro nella sinistra, è vestita d'una stoffa sottilissima sospesa con quattro fermagli sul braccio destro. La forma di quest'abito ricorda quelle del *peplo*, ch'era bianco, senza maniche, e si sospendeva alle spalle (2). Una catena d'oro, che i Greci chiamavano *καθέμα* e *καθετὴρ* (3), adornale il collo e una parte del seno non ricoperto dal panneggiamento. L'abito di sotto è di color giallo chiaro, cade sul sedile, ed essa ne sostiene le pieghe con la destra. I sandali sono legati con coreggie rosse. Ha la fronte inclinata e pare che gema sotto il peso dell'onta o della tristezza.

(1) Virgilio, *En.*, II, 589 e seg. Euripide, *Ion.*, 1549.

(2) Spanheim, *Caesar. Julian. Prob.*, p. 123.

(3) Esichio, in verb. Καθέμα.

Del resto, nulla si può in questa pittura riprendere; il disegno e il colorito sono perfetti, la composizione graziosa. E' veramente una sciagura che in quest' opera piena di merito ed uscita senza dubbio dalle mani d' un grande maestro, non si possa discoprire un soggetto conosciuto nella Favola o nella Storia, e che ci debbano appagare supposizioni più o meno arrischiate.

Abbiamo detto che l' aureola la quale circonda la testa d' una figura indica la presenza d' una divinità, che deve essere Diana od Apollo, dagli attributi dell' arco e della faretra. E' necessario quindi decidersi per l' una o per l' altro, cosa non facile; poichè ambedue si danno agli stessi esercizii, hanno gli stessi poteri, gli stessi attributi, gli stessi nomi, come *Ulius* (1), *Laphreus* (2), *Agreus, Agreutes, Agrotera* (3); e le loro sembianze, i loro acconciamenti, i loro sessi talmente si rassomigliano nei monumenti antichi, che non si può distinguerli quasi fra di loro, a meno che Apollo non porti la lira, e Diana la mezzaluna. L' abito lungo, *vestis talaris*, conviene sì all'uno che all'altro (4).

(1) Macrobio, *Sat.* I, 17; Strabone, XIV, p. 635.

(2) Pausania, VII, 18; Strabone, X, p. 459; Begero, *Thes. Brand.*, p. 466; Zeze in Licofrone, v. 356.

(3) Pausania, I, 41.

(4) Ovidio, *Met.*, XI, 66; Spanheim, *Caesar. Julian.*, n. 189 e 190; Brouk., in Tibullo, *L.* III, *E.* IV, v. 35; Begero, *Thes. Brand.*, p. 64; Antologia, lib. IV, cap. 12, *Epig.* 111.

Se i poeti ombrano le spalle del Dio d'una lunga e bionda capigliatura:

> Intonsi crines longa cervice fluebant (1).
> Ille caput flavum lauro Parnasside cinctus (2),

accordano anche alla dea:

> Innuptaeque aemula Foebes,
> Vitta coercebat positos sine lege capillos (3),

e paragonano Febo a una giovane e bella sposa:

> Ut juveni primum virgo deducta marito (4).

> *Καί κεν ἀεὶ καλὸς, καὶ ἀεὶ νέος· οὔποτε Φοίβου*
> *Θηλείαις οὐδ' ὅσσον ἐπὶ χνόος ἦλθε παρείαις* (5).

In quanto al rapporto che Apollo o Diana può avere colla figura assisa, egli è difficile stabilirlo, ed ecco tutte le spiegazioni proposte. La più fondata è quella senza dubbio che non s'appoggia se non se alle generalità, cioè nel ravvisare nelle nostre due figure una fanciulla in preghiera al cospetto della statua di

(1) Tibullo, III, *El.* IV, v. 17; Mus. Rom., sez. I, tav. VIII.
(2) Ovidio, *Met.* XI, v. 166.
(3) Ovidio, *ivi* I, 476; Albric., *de D. I*, cap. 7, Begero, *Thes. Brand.*, p. 511.
(4) Tibullo, III, *El.* IV.
(5) Callimaco, *Inno ad Ap.*, v. 36; Tristano, t. II, p. 549; Vaillant, *Num. Imp. Gr.*, p. 158; Schott, *Nov. expl. Hom. apoth.*, t. II, p. 327.

Diana. La corona di foglie, il ramo d'alloro (1), il raccoglimento della sua attitudine e il disordine delle sue chiome (2) non escludono una tale intenzione. Sempre colla medesima ipotesi, si può dare a questo quadro un ingegnoso significato, dicendo che questa è una giovane sposa la quale depone ai piedi della statua della casta Diana un turcasso, e la supplica di perdonarle se abbandona il suo corteo:

Ἄρτεμι, μὴ νεμέσα· σῆ ἐρημίας οὐκέτι πιστή.

Questa costanza di fatto esisteva (3), e le fanciulle Ateniesi, appena divenivano nubili, faceano dei doni a Diana, in espiazione della virginità che ben presto dovevano perdere (4). Forse l'arco non teso in mano alla dea è un simbolo della sua adesione, e del suo disarmato corruccio.

> *Arcus*, victor pace relata
> Phoebe, *relaxa;*
> *Humeroque* graves levibus telis
> Pone *pharetras* (5).

(1) Sofocle, *Edipo*, *Tiv.*, v. 3, 18; Seneca, *Agam.*, v. 311; Euripide, *Ion.*, *Suppl.*, v. 10; *Ifig. in Aul.*, v. 905; Sidonio Apollinare, *Epith. Pol. et Arun.*, v. 198; Eschilo, *Agam.*, v. 1274; Lorenzi, *de Profess.*, cap. 2, *in Thes. G. A.*, t. X, p. 1170.

(2) Virgilio, *En.* I, 484; III, v. 65; Servio, *En* l. VI, 48; Tibullo, II, *El.* v. 65; Luciano, *Pseudom.*

(3) Polluce, III, *Sc.* 38; Euripide, *Ifig. in Aul.*, v. 1113.

(4) Teocrito, *Id.* II, v. 66 e i suoi scoliasti.

(5) Seneca *Agam.*, v. 33 e seg.

Diciamo tuttavia che l' attitudine della figura appoggiata al pilastro, le vesti, la calzatura, l'aureola che le circonda la fronte, e soprattutto il colorito del viso, delle mani e della capigliatura, sembrano poco convenire ad una statua. Ma qui forse il pittore ha immaginato un' apparizione, un' epifania, se ci è permesso usare di questa parola, della divinità medesima, che parla alla giovinetta raccolta e supplichevole. Erano persuasi gli antichi che i loro dei si palesassero visibilmente non solo ai loro prediletti, ma a tutti gli uomini dabbene che gli invocassero con purezza di cuore:

Ὠ πόλλων οὐ παντὶ φαείνεται ἀλλ' ὅ τις ἐσθλός (1).

L' ornamento al collo della figura seduta ricorda la famosa collana di Ermione e di Erifile, fabbricata da Vulcano per vendicarsi di Venere. Avea la proprietà di rendere infelice la donna che la portasse; quindi il geloso dio la donò ad Ermione, figlia degli adulteri amori di Marte e di Venere. Indi appartenne successivamente a Semele, ad Ino, ad Agave, a Giocasta, tutte celebri per le loro sciagure, e, finalmente, ad Erifile, che fu uccisa dal proprio figlio (2). La giovi-

(1) Callimaco, *Inno ad Ap.*, v. 9.

(2) Pausania, IX, 41; Stazio, *Theb.*, II, v. 265 e seg, III, v, 274; *ivi*, Lattanzio, Apollodoro, III; Diodoro, XIV, 64; Ateneo, VI, 5, p. 233.

netta colla collana allora sarebbe Ermione che ricevette da Minerva un sì funesto dono. Bisognerebbe decidere se costei potesse essere eziandio Cassandra, figlia di Priamo, a cui Apollo insegnò l' arte di leggere nel futuro. L' attitudine della persona, l' espressione del viso, l' elegante ricercatezza nell' acconciarsi s' accorderebbero con la circostanza. Cassandra sperava da Apollo un grande favore, ed era naturalissimo che cercasse d' infiammare i suoi desiderii. La figura del fondo avrebbe la parte della Persuasione, di *Pitho*, che gli artisti antichi rappresentavano in ogni soggetto, dove l' uno dei personaggi dovesse persuadere qualche cosa, e per conseguenza in molte scene amorose.

La parte superiore del quadro forma un angolo ottuso col frontone d' un prostilo; vi è un fagiano effigiato colle naturali sue tinte; stringe nel suo becco un fico, un secondo gli è davanti, e pare piuttosto che cada a' suoi piedi. Il suolo è ornato di alcuni fiori sbocciati o ancor da sbocciare.

TAVOLA 31.

La cornice di questo quadro è d'un rosso oscuro quasi nero. La roccia, la terra, le piante ed il cielo che forma il fondo sono al naturale dipinti: vi si vede una pantera bianca variegata di verde, *virides pardi* (1), che lecca un vase a due manichi di colore metallico. La figura, sulle di cui ginocchia la belva appoggia le zanne, è il dio Bacco. Il panneggiamento sospeso al suo braccio sinistro è di un rosso acceso; rosso quello che copre la parte inferiore del suo corpo; i suoi capegli sono castagni, ed ha il tirso ornato di nastri verdi. Abbiamo già detto che la pantera (πάνθηρ, Πανὸς θὴρ, *la belva di Pane* (2)) era annoverata fra gli attributi di Bacco; e pare che anche si rappresentasse di sovente questo dio mentre versa del vino al suo prediletto animale (3). Egli è ciò a presso poco l'argomento della pittura. Il vase che tiene Bacco sarà quella coppa a due manichi che gli danno i poeti, e ch'essi chiamano ἀμφόρευς (4).

Cinque augelli che formano altrettanti frammenti, furono riuniti nella vignetta; vi sono due pavoni ed un'aquila; gli altri due stanno sopra ramoscelli, ed è difficile di dar loro un nome.

(1) Claudiano, *de Mall. cons.*, 305, e *Stilic.*, III, 345.
(2) Salmasio, *Ex. Pl.* p. 149.
(3) Salmasio, *ivi.*
(4) Zeze, in Licofrone, v. 273, *ivi*, Meursio.

TAVOLA 32.

Arianna si desta sulla spiaggia dell' isola di Nasso, sorpresa di non trovarsi al fianco l' ingrato Teseo che l' ha abbandonata: ella è seduta semi-nuda con larghi braccialetti d'oro, con orecchini, e una collana ornata di grosse perle. Un amorino alato sta ritto innanzi a lei, e colla destra nascondesi gli occhi che sembrano lagrimosi, e nella sinistra ha un arco senza corda e delle freccie. Una donna alata con elmo sul capo appoggiasi della mancina sulla spalla della derelitta amante, e le addita con l' altra la nave di Teseo che s'allontana a forza di remi e di vele dalle rive dell' isola, su cui ha dimenticato un timone. La pittura riprodotta da questa tavola fu ritrovata negli escavi di Civita, il 20 agosto 1757.

L' intenzione dell' artista è perfettamente colpita nell'Amorino, che ha l' arco infranto, e il viso ripieno di tristezza: piange di dolore e di rabbia, la sua influenza perduta, il disprezzo e lo scherno di Teseo: quell' arco ormai è un arme inutile, di cui non sa più che fare. Del resto, questa forma non è nuova, ed Ovidio, piangendo la morte di Tibullo, quel poeta sì dolce e sì voluttuoso, cantò:

« Ecce puer Veneris fert eversamque pharetram,
» Et fractos arcus, et sine luce facem.

» Excipiunt lacrymas sparsi per colla capilli,
» Oraque singultu concutiente sonant.

Ma se la figura dell' Amorino non lascia cavillo al dubbio e alla discussione, non è altrettanto della donna alata che s' appoggia alle spalle d'Arianna.

E' forse Minerva, di già con Bacco venuta a costringere Teseo durante il sonno che abbandoni l'amante (1), e che ora consola Arianna annunziandole che Teseo si è conformato agli ordini di Bacco, e che fra poco la sposerà il dio? Minerva adoravasi in Atene sotto il nome di *Nice*, Vittoria; e la sua statua aveva ale d'oro (2).

E' forse la stessa Vittoria con l'ale al tergo, col cimiero sul capo, qui dipinta per far comprendere che la rimembranza della vittoria di Teseo sul Minotauro è ciò che più affligge Arianna, rimembranza che agli occhi suoi ingigantisce l' ingratitudine dell' amante?

E' forse Diana, da Bacco mandata o per consolarla (3), o per punirla d'aver profanato, appena giunta nell' isola di Nasso, il tempio della dea, dandosi in

(1) Procl. nella *Crestom.*, p. 989.
(2) Meursio, *Lex. att.*, I, 20.
(3) Omero, *Odiss.* XI, v. 220 e seg.

braccio a Teseo (1)? Le ale converrebbero a Diana, almeno quanto a Minerva (2).

E' forse Venere, che le ricorda ciò che fece per Teseo, accrescendole il suo dolore con memorie di amore e di voluttà?

> Ah! miseram: assiduis quam luctibus externavit
> *Spinosas Erycina* serens in pectore *curas* (3).

E' dessa Nemesi, l'ultrice delle offese, e specialmente amorose? « Questa dea, dice Pausania (4), è « la più implacabile delle divinità che vendicano le « offese dei mortali. Presso gli abitanti di Smirne, le « sue statue avevano le ali; per indicare senza dubbio « che questa dea s'occupa specialmente, non meno del « figlio di Venere, di querele amorose. » Il timone che vedesi sul lito in tal caso avrebbe relazione con Nemesi, di cui è talvolta un distintivo attributo, come lo era eziandio della Fortuna (5).

Finalmente non potrebbe essere la personificazione del pensiero di Arianna, o degli affanni acuti che l'ingratitudine del giovane Ateniese suscitavano nel di

(1) Eustazio, su Omero.
(2) Pausania, v. 19.
(3) Catullo, *Nozze di Pel. e Teti.*
(4) Pausania, I, 33.
(5) Montfaucon, t. I, p. II, lib. II, cap. 8, §. 2.

lei cuore? Orazio (1) non chiama egli le cure, *curae volantes, ociores cervis, ociores Euro, le cure volanti, più rapide del cervo, più rapide dell' Euro* (2)?

Il cuore d' Arianna ci è rivelato da Catullo con un' arditezza ed un abbandono pieno d' incanto:

« Son' io che ti trassi dal vortice della morte; io « piuttosto amai di perdere mio fratello, che di man« care a te, ingannatore, nel supremo momento. Per « ciò, m' avrei gettata esca alle fiere selvaggie ed agli « avoltoi; e, morta, non avrei sepolcro nel seno della « terra. Qual lionessa ti concepì sotto una rupe soli« taria, o tu, che ricompensi in tal modo chi ti con« servò la vita (3)? »

Il legno di Teseo avea nere le vele, allorchè lasciò le rive dell' Attica, essendo convenuto fra Egeo e il figlio, che se questi ritornasse vincitore in luogo delle nere ne porrebbe di bianche; che se soccombesse nella perigliosa spedizione, il naviglio rientrerebbe nel porto, quale era uscito, cioè quasi vestito a gramaglia. Teseo e i compagni obliarono le stabilite cose; e quando Egeo scorse dalla riva le nere vele del legno, precipitossi nel mare per non sopravvivere al diletto figlio, che ritornava al suo fianco vincitore. Forse la donna alata, qualunque essa sia, o Minerva o Diana o

(1) II, *Od.* XVI.
(2) Igino, *Fav.* 220.
(3) Catullo, *ivi.*

Nemesi, ec. consola Arianna mostrandogli le vele nere del legno, e dicendole che Teseo sarà punito della sua ingratitudine colla morte del vecchio padre (1).

Il naviglio su cui Teseo si recò a Creta, avea trenta remi, fu conservato in Atene fin ai tempi di Demetrio Falereo; e fu tante volte rattoppato, che gli antichi filosofi si esercitarono a risolvere un problema per sapere se quel legno era ancora quello di Teseo (2).

Cinque augelli, un'aquila, due pavoni e due altri augelli meno caratterizzati, formano il soggetto della vignetta.

TAVOLA 33.

L'argomento di questo quadro è ancora Arianna. Essa tranquillamente dorme sotto una tenda che difende il seminudo suo corpo dall'intemperie dell'aria e dall'ardore del sole. La sua testa, appoggiata sopra un candido origliere, è cinta da una fascetta del medesimo colore: le sue braccia, ornate di due braccialetti, hanno i più graziosi movimenti, il destro è sotto il capo, e pare che lo sostenga il sinistro sul letto. Il dio Bacco, coronato di pampini e d'uva vestito d'un lungo panneggiamento rosso, e calzato di coturni che

(1) Catullo, *ivi*.

(2) Plutarco *in Teseo*. I Giureconsulti sulla legge, 61, *de Rei vindic*.

cingono mezza gamba, s'avanza preceduto d'Amore: è accompagnato dal vecchio Sileno che ha un tirso in mano, e da lunge lo segue uno stuolo di Baccanti. Un satiro, forse il dio Pane, scopre la giovane donna, le di cui bellezze suscitano l'ammirazione di Sileno e l'entusiasmo di Bacco, il quale secondo Nonnio (1), concepì alla vista d'Arianna una sorpresa unita ad amore.

> . . . . ὑπναλέην δὲ
> Ἀρθήσας Διόνυσος ἐρημαίην Ἀριάδνην
> Θαύματι μίξεν ἔρωτα.

Il fanciulletto alato trae Bacco con una mano, e con l'altra gli addita la bellezza seducente della addormentata donna. La fisonomia di Fauno, ch'è di dietro una roccia, è tutta ironia, ed esprime nel medesimo tempo le idee lascive che desta in lui questa voluttuosa scena.

Il quadro, oltre il merito della composizione e dell'effetto, è prezioso perchè rivela il pensiero dell'artista con tanta schiettezza e precisione, che non hanno luogo i dubbi e le interpretazioni diverse degli archeologi e degli eruditi. La pompa di Bacco è indicata dalla mistica corba che sta sul capo d'una baccante, e da due flauti, che un altra suona. Lo stesso dio non poteva essere personificato con più spirito e verità. Il

(1) Nonnio, *Dionis.*, XLVII, v. 271.

vecchio Sileno è quale lo abbiamo sempre concepito: βραχὺν, πρεσβύτην, ὑπόπαχυν, προγάστορα, ῥινόσιμον, *un vecchio corto, grasso, panciuto, con larghe narici* (1). Il genietto è qui pure un simbolo animatissimo della Passione. La lubricità del satiro, che appartiene al corteo di Bacco, si manifesta dal suo atto, dalla sua attitudine e dai movimenti delle sue sembianze. Finalmente, in un soggetto che ha un rapporto con Bacco, una tenda dee indicare il mistero delle sue orgie.

Un' aquila e tre altri augelli formano la vignetta, che compie questa tavola.

TAVOLA 34.

Il racconto dell' abbandono di Arianna era sì popolare presso gli antichi, che se crediamo a Filostrato, le balie se n'erano impadronite per arricchirne la memoria dei loro fanciullini. L'abbiamo veduto dipinto in più tavole di quest'opera: ed eccolo di nuovo. Soltanto si osserverà che la stessa avventura venne espressa con forme e circostanze differenti. Ciò nasce senza dubbio dalla poca concordia che regna fra i mitologi antichi, narrando gli avvenimenti della Favola. Le circostanze le raccontano in varie maniere, e intorno al mito prin-

(1) Luciano *in Bacco*. (2) L., *Im.*, XV.

cipale sempre mai conservato religiosamente, dispongono a proprio piacimento tutto ciò che la loro immaginazione poteva produrre di più grazioso. Di tutte le pitture, che rappresentano un tal fatto, questa forse è la più semplice.

Arianna è scarmigliata. L'adornano una collana e braccialetti d'oro; anelli pur d'oro, che gli antichi chiamavano περισκελίδες (1), *periscelides* (2), e *compedes* (3) circondano la parte inferiore delle gambe. Ella si solleva sopra il letto, rimarchevole pel lusso e il numero dei cuscini che le sostengono la testa e le spalle. Il raffinamento romano nel disporre i letti era spinto sì oltre che le stoffe di porpora, e i tappeti dell'Indie erano sostenuti da letti coi piedi d'argento; onde Giovenale esclama:

> Credo pudicitiam Saturno rege moratam
> In terris . . . .
> Silvestrem montana torum quum sterneret uxor
> Frondibus, et culmo, vicinarumque ferarum
> Pellibus

Come si vede, il satirico Romano pensava che il pudore non potesse esistere che sovra un letto di fo-

(1) Pulluce, II, *Se.* 194, V, *Se.* 100.
(2) Orazio I. *Epist.* 17.
(3) Plinio, XXX, 12.
(4) Antichità d'Ercolano, t. II, p. 88, n. 8.

glie, coperto da pelli ferine. Il riposo d' Arianna è protetto da una scoscesa roccia; i flutti del mare muojono a' suoi piedi sì pacifici e calmi, come è triste ed agitato il cuore di lei, sembra che rispettino la sua emozione e il suo dolore. Un panneggiamento bianco lascia scoperta la parte superiore del corpo e l' estremità delle gambe. Teseo è qui forse dipinto nell' uomo che si vede occupatissimo nel dirigere il legno, di cui si scorge perfettamente le vele, i cordami, la poppa co' suoi ornamenti e i due timoni. Gli antichi manovravano le loro navi con due e talvolta più timoni. I Cartaginesi non ne usavano mai un solo, e quindi impiegavano sempre due piloti (1). In quanto riguarda alle varie parti dei legni presso gli antichi, si consulti gli autori citati nella nota (2).

Quattro frammenti entrano nella composizione della vignetta. Il primo rappresenta un uccello che va becherellando un grappolo d'uva; il secondo un altro uccello e delle piante; il terzo una specie di griffo con sembianze umane e con barba: il quarto ed ultimo un Pegaso alato.

(1) Eliano, *V. H.*, IX, 40; Tacito, *Ann.* II, 6; Scheffer *de Mil. nav.* I, 6; II, 21.

(2) Scheffer, *de Mil. nav.* II; S. Isidoro, Vegezio, Polluce, I, *Se.* 90; Igino, *Astr. poet.*, III, 36; Eustazio, *Odyss.* 1, Petronio, c. 75.

TAVOLA 35.

Arianna di nuovo ispirò l' autore di questa pittura; la rappresentò seminuda e coperta sino al busto da un candido panneggiamento; gli sciolti capegli le cadono sulle spalle, che appoggia ad una rupe d' una mezza tinta nera, ed ha sulla fronte un rubino bianco. In alto mare si scorge la nave di Teseo che fugge a a piene vele, e sulla spiaggia un Amorino che piange, coll' arco allentato in segno di sconfitta: il turcasso che ha sospeso al tergo sembra vuoto di freccie.

Il fondo del quadro è un cielo, ed è chiuso in una cornice composta da due fascie, l' una nera e l' altra gialla.

La vignetta collocata al disotto è un paesaggio con un cielo, un lago, con due torri edificate sulle sponde, e varii augelli acquatici.

TAVOLA 36.

Il fondo di questo quadro è un cielo; lo circonda una cornice composta da tre fascie, l' interna nera, l' esterna gialla, e bianca quella di mezzo. Un giovine siede sopra una roccia presso una fontana. Un rosso panneggiamento ricopre in parte le sue coscie; arma

la destra con due giavellotti da caccia. Questi potrebbe essere Narciso se il bastone nodoso, se la clava appoggiata ad una roccia non ricordasse piuttosto Ercole, che nella sua gioventù esercitava il proprio coraggio nei perigli della caccia e combattendo i leoni. Tale idea pare che escluda senz' altro la rimembranza di Narciso, il quale tuttavia, come cacciatore (1) e come pastore (2), può rivendicarsi quest' arma possente.

Questa pittura può rappresentare eziandio la giovinezza di Teseo, o quella d'un qualunque altro eroe.

I due soggetti di complemento a questa tavola sono su fondo giallo, con cornici azzurre, con filuzzi bianchi. Si staccano dal fondo giallo due piccole superficie semi-circolari dipinte a color d' acqua, con pesci coloriti al naturale.

TAVOLA 37.

Il sonno d' Endimione è la graziosissima delle mitologiche finzioni. Il vezzoso giovinetto osò sollevare i suoi desiderii sino alla regina dell' Olimpo, e Giove ne lo punì condannandolo ad un sonno perpetuo. Il

(1) Senofonte, *de Venat.*, p. 984.
(2) Teocrito, *Id.* IX, 23; *ivi*, il suo Scoliaste e Warton; Antologia, IV, 22, *Ep.* 51 e 49.

miserevole amante, da quel punto dormì sempre, e dorme ancora (1). Ma fortunato nella sciagura; poichè ogni notte, la Luna, Febea, la immortale, dall' ampio velo, τανύπεπλος (2), vestesi in fretta con un rosso panneggiamento, il quale, sollevato da Zeffiro, lascia scorgere le sue bellezze; timida e modesta, procede sulla punta dei piedi, ἐπ' ἄκρων τῶν δακτύλων βεβηκυῖα, ὡς ἂν μὴ ἀνεγρόμενος ἐκταραχθείη, per tema di risvegliarlo (3). Chi la distoglie dal silenzioso suo corso? Chi via la trascina dal suo incantato palagio? L' Amore, la di cui irresistibile voce tanto impera sui numi che sui poveri mortali. Il figlio di Ciprigna la prende pel braccio e la conduce verso Endimione. La bella dea vorrebbe ma invano resistere .... essa non può, essa lo segue, e ritrova l' oggetto della sua passione che riposa al rezzo d' un albero, ignudo e gettando lungi una rozza veste che gli è inutile. Può egli credere, egli, semplice pastore, *bubulcus*,

> Ἐνδυμίων δὲ τίς ἦν; οὐ βουκόλος; ὄντε Σελάνα
> Βουκολέοντα φίλασεν (4).

che la Luna discenda dalla sua sfera celeste per visitarlo durante il suo sonno? Può conoscere egli quanto sia bello colle chiome fluttuanti sulle sue spalle, e in

(1) Cicerone, *Tuscul.*, questione I; Ovidio, *Epist. Saph.*, v. 90; Teocrito, *Id.* III, v. 49.

(2) Orfeo, *Inno alla Luna*, v. 10.

(3) Luciano, *Dialogo di Venere e della Luna.*

(4) Teocrito, *Id.* XX, 37.

vago disordine fuggenti al nastro che gli cinge la fronte, col suo morbido braccio che appena ritiene i due dardi che sono la sua difesa? Egli è sì bello che Febea lo ama, sebbene pastore, sebbene bifolco com' egli è, *βουκολέοντα φίλασεν*. Ed ecco il gastigo di Endimione! Oh! come dee benedire la mano che lo ha tocco! Poichè non può chiamarsi infelice, se la Luna, che addormentato lo crede, lo ricopre di carezze, e ardentissima riceve le sue (1).

» Ζαλωτὸς μὲν ἐμὶν ὁ τὸν ἄτροπον ὕπνον ἰαύων
» Ἐνδυμίων (2). »

Io invidio Endimione, che gode d' un sonno eterno, dice Teocrito. Alfine la Luna, innamorata d' un uomo che dorme e priva del suo sguardo, ritrovò compassione, e dicesi che il Sonno concedesse dietro le suppliche di Febea ch' Endimione potesse dormire ad occhi aperti (3). Sembra eziandio che questa unione sortisse felicissima, poichè i due amanti procrearono cinquanta figlie (4). Sulla testa del bel giovinetto si scorge la crescente Luna. Tale particolarità è una di quelle ingegnose finzioni, poco naturali talvolta, che usavano gli antichi pittori. Sembra non pertanto che l' artista in questa circostanza non sia stato che l' organo del

(1) Cicerone, *Tuscul.*, *quaest.* I; Teocrito, *Id.* III, v. 49.
(2) Teocrito *Id.* III, v. 49.
(3) Ateneo, XIII, 2, p. 564.
(4) Pausania, VI.

gentilesco pregiudicio, per cui credevasi non sempre visibile la Luna, cioè quando visitava Endimione.

Questa è la narrazione poetica degli amori della Luna e di Endimione. Ma celasi nel fondo dei miti un valore ed una significazione. Lo Scoliaste d'Apollonio (1) gl' interpretò in tal modo: Endimione era un cacciatore che dormiva durante il giorno, usciva di casa la notte, quando le belve abbandonano le loro tane, e cercano il loro vitto al chiarore di Luna. I suoi compatriotti, ritrovandolo sempre addormentato, finsero la favola del sonno eterno. Si disse eziandio che Endimione fu il primo che si occupasse di osservazioni astronomiche; e siccome la Luna era il principale soggetto de' suoi studii, vegliava la notte e dormiva il giorno; il che fe' nascere le poetiche invenzioni che abbiamo di sopra narrate (2).

La vignetta contiene cinque frammenti. Nel mezzo un vaso ripieno di ciliegie, e sui lati quattro pavoni dipinti coi loro naturali colori.

TAVOLA 38.

La favola di Narciso è conosciutissima: tutti gli

(1) Scoliaste d'Apollonio, IV, v. 57.

(2) Scoliaste d'Apollonio, IV, 264; Scoliaste di Teocrito, *Id.* III, v. 49; Nonno, XLI, 379; Plinio, II, 9; Fulgenzio, *Mitol.*, II, 19.

autori antichi, sì storici che poeti, la raccontarono nel medesimo modo (1); egli è sempre un giovinetto che vide la sua immagine riflessa nell'acqua della fonte, che ammira la sua bellezza, s'innamora di sè stesso, il fuoco di sì strana passione il consuma, e mutasi in un fiore che prende il suo nome. Or eccolo qui il vezzoso fanciullo incoronato di fiori e languidamente appoggiato con la sinistra sulla roccia dov'è seduto. Col braccio appena sostiene una lancia; un piccolo panneggiamento rosso copre una parte della sua coscia sinistra. Amoroso contempla la riflessione della sua immagine nella sorgente che discorre a' suoi piedi; e un Amorino piangente rivolge la face a terra in segno di duolo e sciagura. Tale finzione qui esprime allegoricamente la passione infelice, o la vicina morte di Narciso. Questa pittura, che ha per fondo l'azzurro del cielo, è chiusa in una cornice formata da una fascia nera, da un filuzzo bianco, e da una fascia gialla. Il soggetto medesimo è ripetuto nelle tavole seguenti, sotto forme presso a poco simili; ispirò moltissimi artisti, ed innalzò alle arti rimarcabili monumenti (2).

(1) Ovidio, *Met.* III, 402 e segg.; *ivi*, v. 346; Zete. *Chil.* I, 9; IV, 119; Luciano, *V. H.*, II 17, e *Char.* 24; Conone, *Nar.* 24 in Fozio; Ausonio, *Epigr.* 96, 97; Stazio III, *Sil.* IV, 41 e *Teb.* VII, 340; Pausania, IX, 31.

(2) Filostrato, I, *Im.* 23; Callistrato, *Stat.* V, Museo di Firenze, t. II, tav. 36, (n.) 2; Winkelmann, *Mon. Ant.*, t. I, tav. 24.

TAVOLA 39.

Il giovine, che qui vedesi addormentato sovra una pietra a piedi d' un albero, sembra essere un cacciatore che riposa dalla fatica; lo si deduce alla lancia di cui è armato,

. . . . Lato venabula ferro (1).

a' suoi stivaletti azzurri (2), alla disposizione del suo panneggiamento rosso, che gli cade sovra le spalle, e lo lascia libero ne' suoi movimenti, finalmente al cane che gli è presso, e sembra proteggere il suo riposo. Potrebbesi chiamare questo vezzoso dormente Endimione, gli amori del quale colla Luna avevano per testimonii le quercie vetuste delle selve di Latmo.

. . . . ἧς ἔτι νῦνπερ
Ἐυνῆς σῆμα τέτυκται ὑπὸ δρύσιν (3).

L' atteggiamento di questa figura è naturale e pieno di grazia; il braccio destro si rivolge trascuratamente sul capo che cade sulla spalla sinistra, mentre l' altro ritiene la lancia, ed è sovra un appoggio più alto del luogo, su cui siede il giovine cacciatore.

(1) Virgilio, *En.*, IV, 131.
(2) Nemesiano, *Cyneg.*, v. 90.
(3) Q. Calabro, X, 131.

Il fondo è un cielo con indicazione di paesaggio.

Il fregio della vignetta è formato, sì di sopra che di sotto da ornamenti gialli; sui lati da due figure alate che terminano in arabeschi; e sono sostenute da due piccoli scudi, nel mezzo dei quali si scorge una specie di figura. Il fondo di tutto il fregio è bianco; il terreno, i tronchi degli alberi e gli animali sono dipinti al naturale.

TAVOLA 40.

Questo quadro su fondo azzurrino di cielo rappresenta una figura in mezzo un paesaggio circondato da collinette, dipinto con bellissima gradazione di colori, con roccie rossastre scure, un albore e delle piante color naturale. La figura è ancora un Narciso, ch' è incoronato da foglie, ed ha in parte le coscie velate da un panneggiamento rosso; stringe nella destra due lance, che gli servono senza dubbio a cacciare; i sandali hanno il colore del cuojo. Egli è seduto sur una roccia da cui zampilla un ruscello che riflette la sua immagine.

TAVOLA 41.

Narciso è riprodotto in questa pittura: i suoi biondi capegli sono coronati di fiori, e discopresi il

corpo per poterne tutta contemplar la bellezza nell' onda che scorre a suoi piedi. L' appassionata sua ammirazione ci pare bene espressa nell' impressogli movimento, e l' idea di rappresentarlo nell' atto di sbarazzarsi delle pieghe dell' abito che lo copre, ci sembra felicissima. Si crede vederlo quale immaginollo Ovidio

> Adstupet ipse sibi, vultuque immotus eodem
> Haeret, ut e Pario formatum marmore signum (1).

Finalmente un Amore di biondi capegli e verdi ali, lo guarda e spegne la face. Il fondo del quadro è l' azzurro di cielo; le roccie e l' acqua sono dipinte al naturale; il tutto è rinchiuso in una cornice nera con filuzzi bianchi.

Due frammenti che si rassomigliano formano la vignetta. Nel primo si vede un altarino, un pavone, un canestro ricoperto da una stoffa bianca e un bastone od una canna posta traverso. Nel secondo vi sono due altari, un' aquila, una folgore rossastra, un vaso sferico azzurro, una ghirlanda verde, un bastone nodoso e una canna di colore giallastro. Gli oggetti raccolti nel primo frammento sembrano appartenenti a Giunone (2); quelli nel secondo a Giove Tuonante (3).

(1) *Met.* III, 418.
(2) Pausania, II, 17.
(3) Antichità d' Ercolano, I. II, p. 331.

TAVOLA 42.

La dea Nefele si unì ad Atamante, figlio d' Eolo, e diede alla luce Elle e Frisso. Sdegnata dell' infedeltà del padre di questi due figli, ritornò nell' Olimpo da cui scagliò un flagello desolatore sul regno d' Atamante. Fu consultato un oracolo, come solevasi in tali circostanze, ed Ino, rivale di Nefele, avendo comperato chi portava la risposta, questi annunziò che il cielo dimandava la morte di Elle e di Frisso. Gli intrighi di Ino furono rivelati al giovine principe e a sua sorella da un'ariete, che prese voce umana, offerse loro il suo dorso, e li trasportò sovra l' onde. Elle nel tragitto cadde in mare, che prese il suo nome e fu detto Ellesponto; Frisso arrivato in Colchide immolò l' ariete che lo aveva salvato. Nefele avrebbe vendicata sua figlia colla morte di Atamante sacrificandolo a Giove, se Ercole non lo avesse liberato (1). Questa favola presso gli autori antichi ha moltissime varianti (2); ma la caduta e la morte d' Elle nell' Ellesponto è un punto concorde. Ed è quello che a noi importa per illustrare questa pittura; quindi non ci

(1) Colonna, *Frammenti d' Enrico*, p. 263; lo Scoliaste d' Aristofane, *Nubi*, v. 256.

(2) Ovidio, *Fasti* III, 862 e seg.; Igino, *Fav.* I, II e III; *Astr. Poet.* II, 20.

fermeremo a discutere i gradi di verità, che si deve attribuire a quest' avventura, favolosa secondo alcuni, secondo altri storica (1), a fissare il punto geografico dove si sommerse Elle (2); o a scegliere fra tutte le spiegazioni che si diedero dell' intervento dell'ariete, il quale, se crediamo a Diodoro e agli Scoliasti d' Apollonio (3), non è che un vascello chiamato *l'Ariete*, od un uomo detto *Crios*, cioè *Ariete* (4); nè a congiungere la favola dell'ariete di Frisso, immolato in Colchide, con quella del Toson d' oro, motivo della celebre spedizione degli Argonauti (5); nè finalmente a decidere se il generoso animale che salvò il figlio d' Atamante, volò o fendè le acque dell' Ellesponto (6), e se l'autore di questa pittura ha tronca felicemente questa difficoltà.

Non vedremo qui semplicemente che la rappresentazione bella e animata d' un mito di cui non penetriamo il significato, non considereremo che la verità della pittura, altro merito che quello del dise-

(1) Paleph., c. 31; Zete a Licof., v. 22; Diodoro, IV, 47; gli Scoliasti d' Apollonio.

(2) Ovidio, *Epist.* XVIII, 139 e seg., ed *Epist.* XIX, 124 e seg.; Valerio Flacco, *Arg.* III, 7; Senofonte, IV, *Ellen.*, p. 418; Wesseling, *Itin. Antonin.*, 534; Plinio, IV, 11; Marzian., Capella, VI, *P. M.* 247; Erodoto, VII, 34; Isaac Vossio, ad Mela, I, 1, p. 558; Igino, *Astr. Poet.*, II, 20; Eschilo, *Pers.*, 747; Luciano, *Dial. di Nett. e Ner.*

(3) IV, 47; gli Scoliasti d' Apollonio, I, v. 256.

(4) Zete, *ivi*; Diodoro, *ivi*.

(5) Igino, *Astr. Poet.*, II, 20.

(6) Luciano, *de Astrolog.*, e il *dial. citato;* Filostrato, II, *Im.* XV; S. Agostino, *Città di Dio*, XVIII, 13; Stazio, *Achil.*, I, 24.

gno e del colorito. La figura di Elle è piena di espressione e di movimento: la sua carnagione è delicata, i sciolti capegli toccano l'onde; veste una tunica verdastra ed un manto giallo. Non si scorge che la parte superiore del corpo, il resto è nascosto nel mare: colla bocca aperta e il braccio sollevato intercede soccorso da Frisso; ci sembra d'udire le grida disperate, e scorgere gli sforzi supremi della fanciulla che si dibatte nelle braccia di morte. Frisso ha una carnagione bronzuta; la parte inferiore del suo corpo è nascosta da un panneggiamento di un rosso vivace orlato da un azzurro chiarissimo. L'atteggiamento è naturale ed assai animato; egli protende un braccio per soccorrere la sorella, e coll'altra si prende al collo dell'animale la di cui lana è bianca, e in questo il pittore seguì l'autorità d'Apollonio (1), il quale pretende che Mercurio donasse un velo d'oro al celebre montone di Elle e di Frisso. Disciolse con molto ingegno la questione, lungamente dibattuta fra gli antichi rappresentando il montone fuggente con le zampe anteriori nell'aria, e quelle di dietro nei flutti.

Finalmente, per ogni verso della pittura e nel fondo, nuotano delfini a fior d'acqua:

> Et circum argento clari delphines in orbem
> Æquora verrebant caudis, aestumque secabant (2).

(1) II, 1147.

(2) Virgilio, *Eneide*, VIII, 674.

Forse qui son posti per indicare il luogo dell' avvenimento; poichè i delfini abbondano nello stretto dei Dardanelli (1), e se ne veggono sulle medaglie Bizantine.

TAVOLA 43.

Mercurio aveva ale ai talloni (2), ed al capo: *Flavis crinibus usquequaque conspicuus; et inter comas ejus aureae pinnulae cognatione simili sociatae prominebant* (3). Tuttavia, nella maggior parte degli antichi monumenti (4) che ci trasmisero l'immagine di questo dio, le ale non si attaccano alla testa, fra i capegli, come pretende Apulejo e come si vede nel quadro riprodotto da questa tavola; ma solamente al suo petaso. Qualunque sia la disposizione, questo si è l' attributo più caratteristico di Mercurio, e non ne divide gli onori che con Zete e Calaide, figli di Borea e di Orizia (5) e con Perseo che talvolta lo ha, perchè avea tolte ad imprestito le sue ale al messaggiere degli dei (6). La conclusione di tutto ciò si è, che una delle due figure, cioè quella con ale ai piedi e alla testa, dovrà rappresentare uno dei figli di Borea, o Perseo,

(1) Plinio, XXXIII, 11; Filostrato, I, 13; Begero, *Tes. Br.* p. 448.

(2) Igino, *Fav.* 64, Fulgenzio, I, 19.

(3) Apulejo, *Metam.* X.

(4) Montfaucon, t. I. p. I, tav. LVIII, n. 3, tav. LXX, n. 3 e LXXVI, n. 4.

(5) Igino, *fav.* XIV e XIX.

(6) Igino, *Astr. Poet.*, II, 12.

o Mercurio. La verga, *quem caduceum et* virgula *Mercurium indicabant* (1), si riferisce più all' ultimo che a qualunque altro; e si sa che il caduceo, distinzione dell' ambasciatore degli dei, fu primitivamente una verga, intorno a cui poscia s' attortigliarono due serpenti. Ma bisogna confessare che al suo fianco è male collocata la spada. E se non si trovasse negli autori antichi che Mercurio *ἐπίγειος* (2), o *χθόνιος*, o *νύχιος* (3), cioè il Mercurio della terra, delle tenebre della notte (4), è sovente da essi confuso con la morte (5); se Euripide non ci avesse mostrato questo dio armato d' una spada e disposto a recidere il crine fatale di Alceste:

> *Ἱερὸς γὰρ οὗτος τῶν κατὰ χθονὸς θεῶν*
> *Ὅτου τόδ' ἔγχος κρατὸς ἁγνίσει τρίχα* (6),

sarebbe difficile stabilire un rapporto fra Mercurio e la spada col pomo d' oro, collocato a lato di lui, sulla roccia dov' è seduto.

Egli ha una carnagione bronzuta; il suo vestito che gli scende sul tergo e nasconde una parte della sua coscia sinistra è cremisi, ed ha grigii coturni. Egli

(1) Apulejo, *Met.* X.

(2) Licofrone, v. 680; *ivi* Zete.

(3) Eschilo, *Choep.*, v. 725.

(4) Aristofane, *Gren.*, v. 1157, 1169 e 1175; *ivi*, gli Scoliasti, Eustazio, *Il.* Υ, 73.

(5) Eschilo, *ivi*, v. 620; Spanheim ad Callim., *Inno a Diana*, v. 69, p. 77.

(6) Euripide, *Alcest.*, v. 75.

solleva colla mancina la veste color di lacca che velava la nudità d'una giovane presso lui seduta. Ella s'appoggia alla sua spalla piena di languidezza e d'amore; le orna la fronte un aureo diadema, il collo una collana di perle, e le orecchie pendenti essi pure di perle.

Gli adornamenti di questa figura e il colore del suo panneggiamento, ricordano subito la Venerè d'Omero: χρυσῷ κοσμηθεῖσα φιλομμειδὴς l'Ἀφροδίτη (1); e la presenza di Ciprigna è tanto più naturale in quanto che i filosofi pagani si compiacevano di unire Venere a Mercurio: *Venerem sine Mercurii praesentia nihil unquam egisse* (2); per esprimere senza dubbio che non avvi voluttà perfetta senza il piacere e le grazie della conversazione (3). A tale proposito si può accennare che i poeti formavano dell' Amore, di Venere e di Mercurio una specie di trinità (4), e che il padre di Cupido, secondo alcune tradizioni, nòn era che Mercurio (5).

Questo Dio aveva anche relazioni amorose con Proserpina, *Mercurii obscenius excitata natura traditur, quod aspectu Proserpinae commotus sit* (6), che gli avea partorite tre figlie (7). Potrebbe dunque essere che questa donna fosse Proserpina.

(1) *Inno a Venere*, v. 86 e seg.

(2) Apulejo, *Met.* VI.

(3) Plutarco, *Pr. Conj.*, l. II, p. 138.

(4) Orazio, I, *Od.* XXX.

(5) Cicerone *de N. D.*, III; Porfirio, in Eusebio, *P. E.*, III, 11.

(6) Cicerone, *ivi.*

(7) Zete su Licofrone, v. 680.

Finalmente una ninfa del nome di Lara o di Mania avendo svelato a Giunone gli amori di Giove e di Giuturna, il re dell'Olimpo punì la sua indiscretezza tagliandole la lingua, e incaricò Mercurio di condurla agli inferni. Durante il tragitto il dio sfogò sulla ninfa la brutalità della sua passione e procreò i dei Lari (1). La nostra figura potrebbe dunque essere eziandio la ninfa Lara o la dea Mania.

Un potente motivo ci deciderà in favore di quest' ultima spiegazione, ch' è la necessità di stabilire un rapporto fra il soggetto del quadro e le due teste che si vedono, l' una sur un ramo dell' albero e l' altra sur un piccolo tronco poco elevato da terra. Accenneremo da prima colla maggiore possibile brevità, tutte le discussioni e tutte le ipotesi, che fecero nascere tali teste, insolite nell' arte antica. Potrebbe essere la personificazioné dei Giuochi e de' Venti, se, raffigurandoli con teste separate dal corpo, non avessero sì gli uni che gli altri, delle ale (2):

> Sive tu mavis, Erycina ridens,
> Quam *Jocus circumvolat* (3)

I sogni, ai quali presiedeva Mercurio (4), vennero innanzi alla mente; ma nessun monumento, nessun

(1) Ovidio *Fast.* II, 559 e seg.; Macrobio, *Sat.* I, 17.

(2) Montfaucon, t. I, p. II, tav. CCXXIV; t. I, p. I, tav. CXVI.

(3) Orazio, I, *Od.* II.

(4) Virgilio, IX, 244; Ateneo, I, 13, p. 16.

luogo d'antico poeta non attribuisce loro la forma che qui hanno. Invece Tibullo,

> .... Fuscis circumdatus alis
> Somnus, et incerto *somnia* vana pede (1),

e Stazio (2), parlano dei loro piedi. In quanto ai dei Lari, avrebbero relazione colla dea Mania tanto quanto i Sogni con Mercurio; ma furono di sovente personificati, e sempre in piedi. Non può, come si scorge, alcuna di queste spiegazioni appagarci; e crediamo prudente cosa rifiutarle.

Or ci rimane a decidere se le due teste della nostra pittura sieno realmente separate dal tronco, ovvero oscille, *oscilla*. A fortificare la prima ipotesi, si potrebbe porre innanzi un fatto abbastanza ignoto, cioè che un popolo della Grecia sacrificò a Mercurio, in circostanza pochissimo celebre, un giovinetto ed una fanciulla (3). Non si mancherebbe di dire che, ciò supposto, la spada avrebbe un energico significato; ma è troppo evidente che le due teste del quadro non sembrano tolte a cadaveri; inoltre l' attitudine di Mercurio e di Mania non può convenire a due statue, e meno ancora a due divinità, innanzi a cui si consumò un sacrifizio. Giova credere che Mercurio e Mania, i quali sul principio esigevano da mortali vittime

(1) Tibullo, II, *El.* I, 90.
(2) Stazio, *Tebaide* X, 131.
(3) Zete, su Licofrone, v. 680.

umane, s' appagassero poi di simulacri di teste, d' oscille, come venivano da essi chiamate. Questa sublime modificazione nel culto della divinità fu da Ercole trasportata in Italia. Giunio Bruto il primo privò Mania, la madre dei Lari, del sangue prezioso di cui venivano bagnati i suoi altari. Col mezzo senza dubbio d' un' interpretazione lontana, d' un giuoco di spirito che ci dispiace di aver perduto, alle teste de' giovanetti Romani sostituì teste d' aglio e di papavero (1). La storia non dice se Mania abbia protestato contro questa soperchieria.

Finalmente il numero dei Lari può essere ravvicinato a quello delle oscille della pittura; e siccome pretendevasi che i Lari non fossero che Castore e Polluce, di cui l' uno era mortale e l' altro immortale, si intenderà perchè una soltanto delle oscille abbia ricevuto gli onori della corona (2). Inoltre è d' uopo avvertire che il luogo ove si rappresenta la scena era prediletto ai Lari: i boschi erano il loro favorito soggiorno, onde si chiamava *Lares querquentulani* (3), *Lares viali* (4), ec.

Questa pittura è correttissimamente disegnata: le figure sono graziose, e bene espressi gli atteggiamenti loro; il paesaggio ed il cielo dipinti al naturale.

(1) Vossio, *Idol.* I, 11 e 12.
(2) Cicerone, II, *de L. L.*
(3) Varrone, IV, *de L. L.* p. 18.
(4) Servio, *En.*, III, v. 312.

TAVOLA 44.

Nell' interno d'un appartamento, due donne vestite e calzate di bianco, ci appajono in attitudine differente ciascuna. Quella ch'è ritta s' appoggia ad un piedestallo, su cui stanno delle benduccie e delle stoffe gialle. L' altra è seduta sur un letto coperto da un verde panneggiamento; ha nella manca un vase metallico, s'appoggia sul braccio destro ornato d'un braccialetto d'oro, e pare che ascolti i discorsi della donna che le sta ritta innanzi. E' possibilissimo che questo quadro rappresenti una scena famigliare, che si annoda alla vita d' ogni giorno degli antichi, e che sia spoglia d' una qualunque importanza mitologica ed istorica. In tal caso non sarebbe che una giovane che vuole adornarsi (il vaso di profumi, le benduccie, eziandio la semplicità e il disordine del suo abbigliamento sembra che lo comprovino); e una delle sue schiave, ἐπικειμένην κάλυμμα ἐπὶ τῇ κεφαλῇ (1), le di cui chiome sono imprigionate da una candida cuffia, le parla con foco d' un argomento che la interessa, forse dell' amante che sta per ricevere, e per cui si profuma le membra con tutta la finitezza del lusso che le antiche donne usavano in tali circostanze (2).

(1) Pausania, V, 19.

(2) Luciano, *Amor.*, 39 e 40; Apollonio, III, 830; Properzio, I, 2 e 3; Ateneo, XV, p. 688.

Tuttavia gli avvenimenti della Favola e della Storia sono si numerosi e sì varii, ch'egli era impossibile che la vista di questa pittura non suscitasse una qualche memoria. Venne alla mente Fedra e la sua balia. Questa ha già udito la confessione della criminosa passione che consuma la sua signora, e, dopo avere, ma indarno, tentato di aprirle gli occhi sulle tristi conseguenze d'un simile intrigo, si decide a secondare un amore, a cui Fedra s'attiene più che alla vita. La scena latina dipinge la medesima situazione, e Seneca, nel suo Ippolito, mostrava Fedra seduta sul letto, che rifiutava d'abbigliarsi.

> Sed en patescunt regiae fastigia:
> Reclinis ipsa *sedis* auratae *toro*
> Solitos *omictus* mente non sana abnuit (1).

Essa rispondeva all'istanze delle sue schiave:

> Removete, famulae, purpura atque auro illitas
> *Vestes* . . . .
> *Odore* crinis sparsus *Assyrio* vacet (2).

Forse sarebbe miglior consiglio chiamare queste due donne l'una Penelope e l'altra la schiava Eurinome, che le consiglia di bagnarsi le membra e profumarsi le gote:

> Κάλλεϊ μέν οἱ πρῶτα πρόσωπά-τε καλὰ κάθηρεν
> Ἀμβροσίῳ, οἵῳ περ ἐϋστέφανος Κυθέρεια
> Χρίεται (3).

(1) Seneca, *Ippolito*, v. 384 e seg.
(2) Id., *ivi*.
(3) Omero, *Odissea*, Σ, v. 191, 163.

Il vocabolo κάλλος di Omero è spiegato dal suo scoliaste colla perifrasi μύρον τῆς Ἀφροδίτης, *il profumo di Venere*. Si pretese a tale proposito che le donne impiegassero μύρον, l'unguento, l'olio odorifero, e le donzelle solamente ἔλαιον, l'olio semplice (1).

La cornice è formata da una fascia interna nera, d'una esterna rossa, e di due filuzzi bianchi intermediarii. Nelle due ghirlande della vignetta le foglie son verdi, i fiori gialli e rossi, e il fondo bianco.

TAVOLA 45.

Non avvi chi non sappia afferrare a primo sguardo il soggetto di questo quadro. Tuttavia studiandone un istante i personaggi e gli attributi, si scorge che si dividono in modo dalla tradizione comune che per darne una piena illustrazione, bisogna ricorrere a numerose ricerche. Queste ricerche noi le abbiamo fatte, e speriamo che soddisferanno anche i più esigenti.

Esistono molte tradizioni sui ciclopi. Figli del Cielo e della Terra, furono i primi abitanti della Sicilia, ove vivevano nelle montagne, si nutrivano dei

(1) Ateneo, XV, p. 687 e 688; Galeno, *Simpl. med.*, II, 27; Spanheim, *Inno ad Ap.*, 38 e 39, *in Pall.*, 15 e 16; Teocrito, *Id.*, XVIII, 23; Omero, *Od.* Z, 79; Ξ, 171.

spontanei frutti della terra (1); oppure incaricati dagli dei di missione più bella, organizzarono le società, fondarono le città, e costruirono fortificazioni (2). I poeti, imitando Omero (3), loro tolsero quel carattere d'utilità generale e que' dritti alla gratitudine umana, spogliandoli d'ogni sentimento di giustizia e d'umanità, dipingendoli in guerra col cielo, e divoratori degli uomini. « Fra tutti i superbi ciclopi, dice Esiodo (4), « distinguevansi Bronte, Sterope e Argeo, che fabbri- « carono la folgore di Giove. » Questa prima finzione originò tutte le altre dei poeti, i quali collocarono i Ciclopi nell'isola di Vulcano, ove ajutavano questo dio a battere le armi delle divinità e degli eroi (5). Finalmente la loro morte è attribuita allo sdegno d'Apollo, il quale non potendosi vendicare della morte di Esculapio contro Giove, distrusse i Ciclopi che fabbricarono il fulmine, stromento della morte del figlio suo (6).

Ecco, in poche parole, tuttociò che fu detto dei Ciclopi. Ora è d'uopo scoprire quale di essi fosse Polifemo, che, secondo ogni probabilità, è la figura principale del quadro. Polifemo, figlio di Nettuno o della Ninfa Toosa (7), o d'Europa, figlia di

(1) Cluver., *Sic. Ant.*, II, 15; Bochart, *Can.*, I, 30.
(2) Natalis Comes, *Mitol*, IX, 8.
(3) *Odiss.* IX, 105.
(4) *Teog.*, v. 140; Apollodoro *Bibl.*, I, 2.
(5) Virgilio, *En.*, VIII, 416 e seg.
(6) Igino, *Fav.* 49; *Astr. poet.*, II, in *Sagitta*.
(7) Omero, *Odiss.* I.

Tizio (1), fu il re e forse il padre dei Ciclopi (2). Omero nella sua Odissea, ed Euripide nella tragedia del *Ciclope*, celebrano le sue venture con Ulisse, che lo acciecò sprofondandogli un tizzone nel suo unico occhio. Presso il tragico greco, Polifemo riassume in lui solo il carattere ampio ch'or ora davamo a tutti i Ciclopi. Ad Ulisse che gli ricorda i doveri degli uomini, e la riverenza che debbono aver verso gli dei, risponde: « Il dio dei saggi è il dio della ricchezza. » Tutti gli altri, miserabile mortale, non sono che » nomi senza valore. Io non temo la folgore di Giove; » io non so neppure se sia più paziente di me. Di lui » non mi prendo, nè mi prenderò giammai cura. » Eccone il perchè: se dall'alto del cielo egli invia » sulla terra torrenti di pioggia, io possiedo in queste » montagne un tetto sicuro; io mangio i frutti delle » mie giovenche, o di qualche bestia selvaggia; io bevo » del latte; io m'addormento tranquillissimamente, e » a' suoi tuoni rispondo co' miei. Se Borea aggela le » acque delle fonti, io mi raccolgo in pelli ferine, e » quando son presso al fuoco, che m'importa della » neve? Ch'essa voglia o non voglia, la terra produce » sempre le piante che ingrassano le mie truppe. I sa- » crificii m'inquietano poco. Prima di tutto sacrifico

(1) Apollonio, *Argon.*, I; Natalis Comes, *Mitol.* IX, 8; Igino, *Fav.* 14.

(2) Natalis Comes, *ivi.*

» a me stesso, al mio ventre che è il massimo di tutti
» gli dei. Mangiare e bere, non rattristrarsi di nulla,
» ecco il vero Giove, ecco il Giove degli uomini saggi.
» Che pianga e s' affligga con ragione l' inventore delle
» leggi che introdussero nella vita umana cangiamenti
» sì strani (1). » Come si vede, l' indifferentismo e
l' empietà della filosofia d' Epicuro ascendono a Polifemo, che avrebbe potuto a ciò soggiungere i suoi amori con Galatea, se gli amori del Ciclope e di Galatea erano conosciuti ai tempi d' Euripide (2). Toccava a Teocrito celebrarli, e svelare l' impazienza della giovinetta e l' affettata indifferenza di Polifemo, che accendeva in tal modo i desiderii e la gelosia dell' amante. Dafni narrò a Polifemo d' aver veduto Galatea avanzarsi gentile e civettina, e lanciar pomi sul suo armento e sui cani per farli abbajare, onde svegliassero l' attenzione del loro guardiano, e lo avvisassero della sua presenza:
« Io l' ho veduta, risponde Polifemo, e malgrado tutto
« il mio amore, finsi di non vederla; poichè le dico
» ch' io amo un' altra donna; essa n' ha gelosia, si af-
» fanna e soffre per me. Siccome vede ch' io nulla mi
» curo di lei, essa forse mi manderà un messaggiere,
» ed io lo caccierò fuori di casa (3). »

Il messaggio d' amore che aspettava Polifemo

(1) Euripide, *Ciclop.*, v. 315 e seg.

(2) Lo scoliaste di Teocrito, su l' Idillio VI, 7.

(3) *Idillio*, VI.

e l'artista qui lo dipinse sulla fede del poeta; non è senza dubbio che un delfinuccio scelto da Galatea, ninfa del mare (1), fra gli innumerevoli animali che vivono sotto il suo impero: egli reca un biglietto, la di cui forma, quella de' dittici, era consacrata alle lettere d'amore (2). Il gesto e la sembianza del Ciclope non esprimono che impazienza e ansietà, ed appalesa quanto estimi prezioso un messaggio della sua cara Galatea.

Dobbiamo tuttavia avvertire che il più de' poeti non la dipinsero così sensibile alle cure di Polifemo: in Ovidio non risponde che col disprezzo il più profondo, e il più energico orrore. Galatea, figlia di Nereo e di Doride, ha più odio per Polifemo che amore pel giovinetto Aci; e il Ciclope, oltraggiato, tocco ne' suoi affetti, uccide il preferito rivale (3). La ninfa del mare come avrebbe potuto corrispondere a Polifemo,

Monstrum horrendum, informe, ingens (4);

al mostruoso colosso, che del tronco d'un pino s'ajutava in sentiero e soccorreva i suoi passi,

Trunca manum pinus regit, et vestigia firmat;

ad un ciclope infine che talmente era convinto di

(1) Filostrato, lib II, *Imag.* IX, v. 36; Ovidio, *Amor.*, I, *Eleg.*, XVIII; Scoliaste di Teocrito, *Id.* XI.

(2) Scoliaste di Giovenale, *Sat.* XII, 27.

(3) Ovidio, *Metam.*, XIII

(4) Virgilio, *En.*, III, v. 658.

essere brutto che egli medesimo disse a Galatea: « Il
» brutto ch'io sono, ho a donarti mille agnelle (1). »
Dopo questo, chiederassi il motivo per cui nel suo
quadro il pittore non seguì la tradizione comune, spe-
zialmente attribuendo a Polifemo forme sì regolari, sì
nobili e maestose. Una sola ragione lo giustifica agli
occhi nostri. Non volle offendere il buon gusto di Ga-
latea facendola innamorata d'un oggetto, che non
avrebbe potuto ispirarle che orrore, e noi glie ne sap-
piamo grado. Luciano, evitò anch'egli un tale scoglio.
La giovine ninfa dice a Doride: « Le sue sembianze
» agresti e selvaggie, hanno anch'esse, per quanto mi
» dici, la loro bellezza (2). »

Non mancherà alcuno il quale si meravigli che
un individuo della razza di que' ciclopi, la di cui sta-
tura gareggiava con quella dei cipressi e delle quer-
cie (3), sia qui dipinto d'un altezza presso a poco or-
dinaria. Ma questa violazione della Favola è giustifi-
cata abbastanza dalla ottima intenzione dell'artista, ti-
moroso del cattivo effetto ch'avrebbe prodotto la gran-
de sproporzione fra la statura della principale figura
e quella delle altre, cioè il delfino e il genietto. D'al-
tronde i ciclopi furono spesso dipinti in proporzioni
ordinarie (4), e a puntino si calcolarono i motivi di
una simile inesattezza.

(1) Teocrito, *Id.*, XI, 31 et seg.

(2) Luciano, *Dial.*, *Dor. e Galat.*

(3) Virgilio, *En.*, III, 679.

(4) *Admir. Roman. Antiq. Tabul.*, LXVI.

Ora ci si affaccia la più grave obbiezione: generalmente ai ciclopi non si concede che un occhio; come dunque nella pittura tracciata in questa favola tre ne ha Polifemo, la di cui avventura con Ulisse s'appoggia su fatto con tanta evidenza qui contraddetto? Non possiamo altro dire, se non che l'autore della pittura lesse senza dubbio libri che abbiamo perduto, ma pure conosciuti da Servio, il quale diceva che il più degli autori non accorda che un occhio a Polifemo; non pertanto altri gliene davano due, altri anche tre: *Multi Polyphemum dicunt unum habuisse oculum, alii duos, alii tres* (1). L'artista avrà trattato il soggetto secondo la tradizione meno creduta; ma egli avrà scelto quella che gli concedeva dipingere con lineamenti meno ributtanti un ciclope. Quest'era per lui l'essenziale.

Quin etiam, Polypheme, fera Galatea sub Ætna
Ad tua rorantes *carmina* flexit equos (2).

Polifemo si soccorse coll'armonia della voce e del suo stromento per riempiere i suoi ozii, ed esprimere il suo amore. I poeti onninamente gli accordano la dolce melodia del flauto. Quivi, è una lira che dee rispondere alle sue inspirazioni ed impietosire il cuore di Galatea. La lira n'è il più nobile e possente mezzo.

(1) *Eneide*, III.

(2) Properzio, III, *El*, I, 46.

Essa è qui una giusta conseguenza del sistema, forse paradossale, introdotto onde appaiano i meriti dell'orribile ciclope, ed obbiettare graziosamente al ***monstrum horrendum*** di Virgilio. Luciano, a cui sembra il pittore attingere le sue ispirazioni, fa dire a Doride gelosa di Galatea: « E poi, che è la sua lira? Un cra- » nio di cervo spogliato delle sue carni; alle corna » che gli servono di manichi, acconciò una sbarra che » gli tiene le corde. » Questa descrizione ricorda assai la grossolana forma dello stromento del nostro ciclope.

A piedi di questa tavola, v' è per vignetta un piccolo motivo, che rappresenta quattro pesci diversi.

TAVOLA 46.

I tre personaggi dipinti in questo monocromo (1) sembrano rappresentare una tragica azione. La forma delle loro maschere respira una profonda tristezza ed imita i pianti; le loro vesti colla lunghezza e l' interiori fascie convengono in tutto alla *Palla* dei Latini,

. . . . Longae tegmine *Pallae* (2),

e al Σύρμα de' Greci (3); finalmente i loro calzari,

(1) In quest' opera, seconda serie, t. I, p. 63 e seg.

(2) Virgilio, *En.*, XI.

(3) Polluce, VII, *Se.* 67.

che si nascondono sotto le pieghe dei loro manti, che noi senza dubbio chiameremmo κοθόρνους, ἐμβάδας (1), se si potesse distinguerli, non ci lasciano incerti nella nostra asserzione. Diremo in breve che le ἐμβάδες erano gli ordinarissimi calzari, e rassomigliavano nelle forme ai coturni poco alti; ἐμβάδες εὐτελὲς μὲν ὑπόδημα.... τὴν δὲ ἰδέαν κοθόρνοις ταπεινοῖς (2). Sembra eziandio che le nostre figure, almeno due, non abbiano avuto l'onore di questi calzari: il coturno non pare concesso che alla prima figura, la cui statura è più elevata e un poco fuori di proporzione. L'insieme di questo personaggio, i suoi lunghi disordinati capegli, indicano inoltre che il pittore gli volle tribuire tutta la maestà d'un eroe; il coturno accrescendo la sua statura, doveva trasfondergli un carattere di grandezza.

Il suggetto di questa tavola potrebbe aver relazione con molte scene del teatro antico; ma il convenire con molte, è convenire con nessuna. Potrebbe essere che invece d'una scena non fosse che un coro tragico, che avea sempre un carattere triste, e facea risuonare una malinconica melodia, ἁρμόζει τὸ γοερὸν, καὶ ἡσύχιον ἦθος, καὶ μέλος (3).

La figura di mezzo s'atteggia perfettamente come

(1) Polluce, IV, *Se.* 114.
(2) Pollnce, VII, *Se.* 85.
(3) Aristotele, *Prob.* XIX, qu. 49.

Telemaco, che pianse udendo nominare suo padre, e levò agli occhi le mani avviluppate nel suo manto di porpora (1):

> . . . . a terra
> Mandò lagrime giù dalle palpebre,
> Del padre udendo, ed il purpureo manto
> Con le mani s'alzò dinanzi al volto.

Il carattere di tristezza segnato in questa figura ricorda naturalmente le Prefici, che accompagnavano le funeree processioni, e piangevano a misura di denaro le virtù e i meriti del defunto.

> . . . . Mercede quae
> Conductae flent in alieno funere Praeficae,
> Multo et capillos scindunt, et clamant magis (2).

Ma, oltre di non iscorgere nella pittura alcuna traccia di pompa funerea, si può domandare che mai giustifichi l'uso delle maschere in tali ceremonie. Egli è vero che l'interpretazione un po' stiracchiata d'alcune parole di Svetonio: *Archimimus personam ejus ferens imitansque, ut est mos, facta ac dicta vivi* (3); e il vocabolo *persona* nel significato più vero ed esatto, potrebbero, se non ispiegare, almeno attestarci l'uso delle maschere nelle funebri ceremonie. Non pertanto

(1) *Odiss.* IV, 114 e 116.
(2) Lucilio.
(3) *Vespasiano*, cap. 19.

si dee confessare che le Prefici una volta mascherate perdevano tutto il loro carattere d' autenticità e di verità, che ogni apparenza di dolore e di lagno sincero sparirebbe sotto le maschere inventate dalla commedia. Se si vuole crederle assolutamente le Prefici le tre figure del quadro, è d' uopo supporre che sieno dipinte dietro una teatrale rappresentazione, in cui comparivano, non intorno al cadavere, ma innanzi la casa del defunto. Ed ancora potrebbesi rimproverare al pittore di non avere indicato in modo più positivo il suo concetto.

TAVOLA 47 e 47 (bis).

Sopra un fondo bianco vi sono tre figure le di cui vesti e le maschere indicano un' azione tragica. L'uomo s'appoggia con una mano alla cintura, e colle dita dell' altra disposte in modo che l' indice e il mignolo restano sollevati, sembra esprimere il gesto che si fa ai mariti ingannati, ad imitazione delle corna ch' essi ricevono dalle loro spose. Un tal gesto e una tale ironica espressione si ritrovano presso i Romani, ed anche nell' antichità greca. Un sogno in cui si vide un marito cader giù di un montone su cui cavalcava, venne interpretato così: *ὅτι ἡ γυνή σου πορνεύει, καὶ, τὸ λεγομένον, κέρατα αὐτῷ ποιήσει*: che sua moglie diverrebbe adultera, e gli farebbe le corna, come dice il

proverbio (1). L'enumerazione dei gesti ingiuriosi in uso presso i Romani è contenuta ne' versi seguenti:

> O Jane, a tergo quem nulla ciconia pinsit,
> Nec manus auriculas imitata est mobilis albas,
> Nec linguae, quantum sitiat canis Apula, tantae (2).

Il vocabolo κέρας aveva un significato molto meno ristretto del vocabolo italiano corrispondente *corno.* Ricorderemo a tale proposito, il semplicissimo epiteto da Omero dato a Paride (3), κέρα ἀγλαὸν, e tradotto comunemente *crine decorum;* mentre non evvi alcuno che non sappia come riposare sulla esattezza d'una simile traduzione. Considerando il gesto che fa le corna, κέρατα, come un simbolo, un segno dell'oggetto indicato talvolta dai Greci col vocabolo κέρας, l'azione comica quivi dipinta sarà una scena di genere più che libero, e le due donne riceveranno la massima ingiuria che si possa far loro. Del resto uno scherzo disgustoso è ben convenevole ad un personaggio che qui sostiene la parte di schiavo, per quanto si può dedurre dal suo abito color giallo, con fascie bianche; *servi comici amictu exiguo conteguntur* (4). Eziandio il manto è giallo, e la parte del vestimento che gli copre l'alto del corpo, e la metà delle braccia, che si potrà chiamare σωμάτιον (5), ossia ἐπιῤῥημα, od infine ἐγκόμβωμα (6)

(1) Artemidoro, II, 11; Spanheim, *de V. et P. N.*, diss. VII, t. I, p. 402.
(2) Persio, *Sat.* I, 58 e seg.
(3) Eustazio, *Il.* A. p. 851, v. 53.
(4) Donato, framm. *di Tragedie e Comm.*
(5) Polluce, II, 235, IV, 115.
(6) Polluce, IV, 119.

è di color bianco. La più giovane delle due donne, che ha de' nastri annodati sul capo, veste un abito al disotto azzurro, ed il superiore bianco; i suoi calzari son gialli.

L'altra ha il capo abbigliato di stoffa rossa. Questa è la foggia che Polluce presta alla madre delle cortigiane ed alle vecchie che fanno commercio del disonore delle fanciulle, *ταινίδιόν τι πορφυροῦν περὶ τὴν κεφαλήν* (1). Il resto del suo abbigliamento è pur rosso, eccetto un breve panneggiamento bianco sul petto.

Le quattro maschere incise nella vignetta sono su fondo nero. La loro alta capigliatura, il carattere serio e doloroso delle sembianze, fanno credere che appartengano alla scena tragica. Ovidio disse della tragedia:

> Hactenus et movit pictis innixa cothurnis
> *Densum caesarie* terque quaterque *caput* (2).

La tavola 47 *bis* non è la riproduzione d'una pittura Ercolanese; ma l'abbiamo tolta da un bassorilievo della collezione Farnese, e qui posta come termine d'analogia col quadro della tavola 47.

Questa eziandio è una comica scena, in cui si vede un padrone che esce del suo appartamento per

(1) Polluce, IV, 120.

(2) *Amor.*, III; *El.* I, 32.

flagellare con un bastone uno schiavo che cerca sottrarsi alla correzione del *lorarius* (1), cioè dell'uomo incaricato di battere e legare gli schiavi, contro i quali insorgesse lamento. Il signore è trattenuto da alcuno de' suoi amici: una giovinetta suona due flauti e diverte gli spettatori colle sue armonie, durante tale scena di minaccie e di colpi (2).

Si osserverà senza dubbio che il costume dello schiavo è assolutamente l'identico di quello della tavola precedente. Finalmente, questa scena comica ci conferma nella sfavorevole opinione ch'avevamo concepita del teatro comico antico in quanto a decenza, nobiltà e dignità.

TAVOLA 48.

Ecco un nuovo soggetto appartenente alla scena comica. Il vecchio appoggiato ad un bastone è vestito di bianco; *comicis senibus candidus vestitus inducitur, quod is antiquissimus fuisse memoratur* (3). La sua manica, che appartiene certamente all'abito inferiore, è gialla, le gambe sono del medesimo colore; per cui bisogna supporre che una tinta, la quale primitivamente imitava la carne, sia stata dal tempo

(1) Aulo Gellio, lib. X, c. III; Orazio, Od. IV.

(2) Ficoroni, *de Larvis scenicis et figuris comicis.*

(3) Donato, *Framm. di Trag. e Com.*

non altrimenti alterata; quando creder non vogliasi che avesse una specie di calze di cuojo, come il vecchio Laerte in Omero:

. . . . *περὶ δὲ κνήμησι βοείας*
Κνημῖδας ῥαπτὰς δέδετο, γραπτῦς ἀλεείνων (1),

od una specie di calzari chiamati *κνημῖδας*, le *gambiere*, usate dai cacciatori e dai guerrieri (2). Pare che gli antichi non conoscessero l' uso delle calze; soltanto i vecchi e i malati circondavano le loro gambe di fascette che chiamavano *crurales*. I Greci chiamavano *δράκοντα* la stoffa che le donne impiegavano a tale uso; senza dubbio a motivo della forma spirale che adottavano per adoprarla (3). I sandali o stivaletti di questa figura son neri. La maschera che le ricopre il viso finge una testa calva, un sopracciglio elevato, un mento aguzzo, *ἀναφαλαντίας, ὀφρῦς ἀνατεταμένος, ὀξυγένειος*; gli è quegli che i Greci appellavano *σφηνοπώγων*, dalla barba aguzza (4).

L' uno dei due personaggi seduti sullo scanno, quegli che suona con due flauti ad un tempo, è coronato di ellera intrecciata a benduccie color d' oro. Veste al di sotto un abito a maniche e giallo, al disopra uno rosso; è ricoperto da una stoffa lunga e stretta d' un rosso più scuro, attraversata da fascie color d' oro.

(1) *Odiss.* Ω, v. 228 e seg.
(2) Polluce, X, 142.
(3) Kuster, *ad Suidam*, *in* κεκρύφαλον, n. 3.
(4) Polluce, IV, 145.

Questa figura è preziosa in quanto che ci palesa il costume dei suonatori di flauti, che è quasi quello delle donne (1). I suonatori di cetra adottarono il medesimo genere di abbigliamento (2); ma la loro toeletta aveva maggior lusso, si ricoprivano d' una *palla* dorata, ed una clamide purpurea, tessuta di varii colori, e s' ornavano la fronte d' una corona d' oro (3). E' somigliantissimo il costume del nostro suonatore di tibia (4).

La terza figura, come le due altre, ha un abito al di sotto di color verde a maniche; il superiore è bianco; ha la testa incoronata di foglie che si distinguono appena; non si può scorgere la sua calzatura. Sembra che canti qualche cosa ridicola. La maschera non impediva agli istrioni di cantare; *quum ex persona mihi ardere oculi hominis histrionis viderentur spandolia illa dicentis* (5). Ciò che segue fe' nascere la conghiettura che qui fosse dipinto un intermedio:

> Concedere aliquantisper hinc mihi intro libet,
> Dum concenturio in corde sycophantias :
> Tibicen vos interea hic delectaverit (6).

(1) Ovidio, *Fast.* VI, 654; Plutarco, *Prob. Rom.*, LV; Valerio Massimo, II, 5, n. 4.

(2) Bartholin, *de Tib.* III, 4.

(3) Erennio, IV, 47.

(4) Ferrari, *de Re vest.* P. II, lib. III, 13; Rubens, I, 17; Giuvenale, *Sat.* X; Luciano, *Advers. indoct.*, §. 9.

(5) Cicerone, *de Orat.*, lib. II; Festo, *in Personata*; Rodigino, IX, 6.

(6) Plauto, *Pseud.*, act. I, scen. ult.

Vi si sposava talvolta la pantomima, il canto (1) e le atellane. Questo quadro sembra essere di genere etrusco (2).

Quattro maschere formano il soggetto della vignetta.

TAVOLA 49.

In questo quadro, su fondo bianco, si vede un uomo di neri capegli, che è assiso sur una sedia di bronzo. Un manto rosso in parte lo lascia nudo; i suoi sandali di cuoio non gli difendono che la pianta de' piedi. Nella destra ha un lungo bastone, nella sinistra un papiro che prese senza dubbio nella cassettina rotonda, di color nero, ove sono disposti altri papiri della medesima forma: questa cassettina ha un coperchio che si attacca per mezzo di cordoni rossi, e tutti insieme gli unisce un anello. Noi abbiamo avuto occasione di determinare il nome d'una cassetta, del tutto simile, cioè *scrinium* e *capsula* (3). I Greci la chiamavano *κιβώτιον* e *χαρτοφυλάκιον*. Tuttavia si applicò questi due vocaboli a due specie di portafogli (4), e si pretende che i Greci portassero e chiudessero i loro volumi, *ἐν πήραις*, in piccoli sacchi (5).

(1) Diomede, lib. III.

(2) Museo Etrusco, t. II, tav. 186, p. 385.

(3) In quest' opera, 3.a serie, tav. 3; Spon., *Misc. Her. Ant.*, p. 216; Montfaucon, t. III, tav. 5, 6, 7. Ovidio, *Trist.* I, 1, 106; Giuvenale, X, 114.

(4) Polluce, X, 61.

(5) Filostrato *Soph.*, II, 27, 5.

Dietro la cassetta un fanciullo di biondi capegli, semi-vestito d' un panneggiamento cinereo, che gli lascia scoperto il lato destro del corpo, tiene un papiro fra le mani. Finalmente, una donna, anch' essa di bionda chioma, sta ritta in piedi, appoggiandosi ad una colonna biancastra. I suoi pendenti d' oro all'orecchie sono ornati di perle. Il suo abito è rosso, ed in parte nascosto da un manto con frangie di color cangiante.

Una naturalissima spiegazione viene in mente, osservando questa pittura; l' uomo seduto è un precettore che insegna al giovinetto in presenza di sua madre.

Se si vuole andar più lunge, e ricercar la natura dell' insegnamento, si smarrirà nelle conghietture e nelle ipotesi. Non pertanto, si potrebbe dichiararsi in favore della filosofia. Ed ecco le ragioni che sostengono questa opinione.

Il pallio, era incontrastabilmente il manto della saggezza, che usavane per velare i suoi misteri; quest' era, del resto, il suo unico vestito, disprezzando essa la tunica come un abito di lusso (1). I filosofi, i cinici specialmente, meritavano i nomi di *ἀχίτωνες* e di *γύμνοι* (2); e quest' epigramma è un ironia fatta contro di loro:

Πᾶς ὃς ἦ πτωχὸς καὶ ἀγράμματος, οὐκέτ' ἀλήθει,

(1) Causabono, ad Capit., *Ant. Ph.* 2.

(2) Luciano, *Cin.* I.

Ὡς τὸ πρὶν, οὐδ' αἴρει φορτία μισθαρίου·
Ἀλλὰ τρέφει πώγωνα, καὶ ἐκ τριόδου ξύλον ἄρας
Τῆς ἀρετῆς εἶναι φησὶν ὁ πρωτοκυών·
Ἑρμοδότου τόδε δόγμα τὸ πάνσοφον. Εἴ τις ἀχαλκεῖ
Μηκέτι πεινάτω, θεὶς τὸ χιτωνάριον (1).

» Ogni idiota e povero guardisi, come altre volte, di girare la mola
» e fare il facchino; bastigli coltivare una bella barba, di prendere sur un
» trivio un bastone, e diventare il primo cane della virtù; di seguire final-
» mente il comandamento d'Ermodoto che dice: Tutti coloro che non pos-
» seggono un soldo si guardino bene di soffrire la fame, basta loro lasciare
» la tonaca. »

Gli uomini che studiavano la filosofia greca, e i professori di tutte le scienze, invidiarono più tardi ai cinici il privilegio d'andarsene senza tunica (2); e vollero anch'essi assumere il carattere d'uomini serii ed austeri. Al costume degli antichi filosofi gentileschi si paragonò eziandio quello dei primi cristiani, e principalmente degli ordini religiosi (3); ma questo ravvicinamento è un poco forse tirato. Nell'Antologia, che ci fornì l'epigramma superiore, leggiamo che i tre attributi del sapere erano il bastone, il pallio e la barba.

Καὶ στόλιον, μάλιον πωγώνιον, ὤμιον ἔξω,
Ἐκ τούτων εἰ νῦν ἐνδοκιμεῖ σοφία (4).

Nel precettore di questa tavola ritroviamo i due

(1) Antologia, III, 52, 2.
(2) Tertulliano, *de Pall.*, nel fine, ivi, Saumaise.
(3) Saumaise, *ivi.*
(4) Antologia, III, 52, 5.

primi attributi, ma non il terzo. Un filosofo senza barba era un fenomeno, di modo che Luciano muove dubbio se un eunuco possa essere filosofo (1). Bisogna prima di tutto, dice il derisore antico, che il filosofo abbia una folta barba, che gli presti un' aria da sapientone per quelli che lo visitano e pe' suoi discepoli, e che sia degno massime delle dieci mille dramme dell' imperatore. Queste ultime parole alludono alla sovvenzione accordata ai filosofi, ai retori ed ai grammatici. Dobbiamo quindi dedurne che presso i Greci la barba crescesse in ragione del sapere? Ah! no. Molti filosofi (2), Apulejo (3), Aristotele forse (4), Antistene (5), Asclepiade (6), ebbero la sciagura d' essere imberbi. Finalmente, i calzari del nostro filosofo convengono benissimo alla sua condizione. Le *baxeae*, cioè i sandali del tutto scoperti, formavano parte del vestito dei cinici (7).

Quanto all' educazione presso gli antichi, all' impiego e ai doveri dei pedagoghi, quanto eziandio alla parte che prendevano le donne negli studi dei loro fanciulli, veggansi gli autori nell' annotazione citati (8).

(1) *Eun.* 8.

(2) Filostrato, *Soph.* I, 8.

(3) Orsini, tav. 25; Busto del Museo del Campidoglio, t. I, tav. I; Bellori, *Im. illust. vir.*, p. I, n. 3.

(4) Orsini, tav. 35; *Mus. Capit.*, tav. VIII, p. 112; Eliano, *V. H.*, III, 19.

(5) Orsini, tav. 20.

(6) Mus. Capit., tav. III.

(7) Apulejo, *Met.* XI.

(8) Lipsio ad Senec., *de Ira.*, II. 22; Pignorio, *de Serv.*, p. 233; Plauto, *Bacch.*, III, 3, 17 e seg.; Feith, *A. H.*, II, 18.

TAVOLA 50.

Non si può abbastanza piangere i danni del tempo sofferti da questo quadro. Egli è circondato da una cornice formata di una fascia esteriore gialla, di due filuzzi bianchi e d'una fascia interna gialla. La cornice e le due colonne imitano il marmo bianco; il soffitto e il resto dell'architettura sono d'una semitinta nera. L'altro fondo è più chiaro. Sopra una sedia coperta da un panneggiamento rosso orlato di azzurro, è seduto un uomo che sembra meditare profondamente. Egli appoggia i suoi piedi calzati di giallo oscuro, sovra un marciapiedi di legno. L'abito a maniche corte è biancastro, il manto giallo. Sulla medesima sedia vi è un armadio, le di cui porticine aperte lasciano scorgere una figura sopra un fondo azzurro. L'armadietto è sostenuto per un verso dalla destra d'una fanciulla ch'è in piedi, e di cui non resta che la parte inferiore del corpo. Ciò che si scorge del suo vestito è violaceo, orlato di azzurro. L'altra donna seduta e di cui manca la testa, ha sul seno una stoffa di rosso-chiaro, e veste inoltre un abito di azzurrino-chiaro con orlo violaceo, e un panneggiamento pure violaceo, che le ricopre le coscie e in parte la sedia. Lo sgabello che le sostenta un piede è giallo, e della medesima tinta della sedia. La maschera posta sulle

ginocchia della donna e l'oggetto che tiene nella destra, sono rossastri.

Nelle tavole precedenti, abbiamo veduto scene tragiche e comiche: qui vedremo l'interno del teatro ove si facevano gli studi, o le prove che precedevano la rappresentazione d'un opera. In Atene, chiamavasi ᾠδεῖον, *Odeum* (1), il luogo ove si preparavano gli attori. In ogni teatro vi erano di dietro la scena dei portici dove disponevasi tutto ciò che era necessario allo spettacolo, e ciò si chiamava *Choragium* (2).

Questa preliminare spiegazione non sparge ancora abbastanza luce sul quadro tracciato in questa tavola; tuttavia ci mette in cammino verso l'intelligenza dell'argomento. Il personaggio principale del Choragium doveva essere il *Choragus;* ora il Choragus non fu dapprima ciò che poscia divenne, un amministratore preposto ai costumi,

> Πόθεν ornamenta? Ab Chorago sumito:
> Dare debet: praebenda Ædiles locavere (3).

Presiedeva allo studio delle partizioni della musica, e da questo impiego egli prese il suo nome (4). Nelle iscrizioni, in varie epoche pubblicate, venne letto: *Locator scenicorum* (5); *Locator a scena* (6); ed

(1) Suida, in 'Ωδεῖον; scoliaste di Aristofane, *Vesp.*, v. 1104; gli interpreti di Svetonio, *Domit.*, 3.

(2) Bouleoger, *de Theat.*, II, 15.

(3) Plauto, *Pers*, A. I, Sc. III,

(4) Ateneo, XIV, 8, p. 633; *ivi.* Casaubono.

(5) Giorgi, *Dissert. de Locator. scenic.*

(6) Gori, t. II, *Symb. litter. Dec.* 1.

infine: *Jocator scenicorum* (1). Quest' ultima descrizione sembra la meno esatta, e dalle due prime si trasse conseguenza che il *Choragus* era una specie di impresario che affittava agli edili, o a coloro che offrivano scenici divertimenti l'intiera truppa degli attori (2), e pagava egli pure un prezzo di cui si conveniva per la locazione dei costumi. Tuttavia si potrebbe applicare a questi impresarii di spettacoli i nomi greci di θεατρῶναι e θεατροπῶλαι (3); e allora il *Choragus* conserverebbe le attribuzioni indicate dal. nome; regolerebbe le parti e gli impieghi degli attori; αὐτῶν ἕκαστον ὁ χορηγὸς ἀπελάσῃ τῆς σκηνῆς, οὐκ ἔτι δεῖσθαι λόγων (4). Egli è vero che quest'era l'ufficio del διδάσκαλος e della διδασκάλη (5).

Ci soffermeremo qui nelle nostre investigazioni archeologiche, e daremo alla figura seduta il nome di *Choragus* o di *Didascalus*, e indicheremo con questo vocabolo sì un maestro di musica, che un direttore degli spettacoli che sarà un magistrato preposto all'amministrazione de' giuochi, come erano gli Edili presso i Romani e i Cinque Giudici presso i Greci (6); o un semplice privato generoso che dava a sue spese spettacoli al popolo (7).

(1) Ficoroni, *Maschere*, cap. 45.
(2) Gori, *ivi*, cap. 6.
(3) Polluce, VII, 99; Teofrasto, *Char.* XII; *ivi*, Casaubono.
(4) Luciano, *Icaromen.*, 17.
(5) Epiteto, *Enchir.*, 16.
(6) Esichio, Polluce, IV, 121, III, 140.
(7) Boulenger, *de Circo*, cap. 43.

Gli è vero che potrebbesi dire rappresentare quel personaggio anche il poeta, l' autore dell' opera che quivi si studia. Sì presso gli antichi, che presso noi, gli autori non si limitavano di scrivere le loro composizioni teatrali; dovevano essi medesimi dirigerne lo studio, ed essi pure talvolta rappresentavano (1). Si sa che Laberio per piacere a Cesare, quantunque fosse cavaliere, continuò a sostenere una parte nelle sue commedie (2). Potrebbe essere che in luogo d'un poeta, d' un autore drammatico, non fosse che un semplice attore.

L' armadietto, collocato a suo fianco, chiude senza dubbio l' imagine dell' attore che sostiene la parte principale. Tali emblemi servivano d' affissi, e, posti sulla porta del teatro, erano il programma della rappresentazione (3).

La figura in piedi è per certo l'attrice che ripete la sua parte o la sua partitura nel coro; e la giovane seduta, che noi chiameremo *διδασκαλη* o *Mesochora*, batte forse la misura sullo sgabelletto, su cui mette il piede. Le Mesocore portavano ai lor calzari una verga di ferro, che faceva molto strepito, *τινὰ κανόνα σιδηροῦν ἀπὸ τῆς βλαύτης ὁρμώμενον ἀρκοῦσαν ἠχὴν ἐργάσασθαι* (4). Si potrebbe supporre eziandio che essa

(1) Diogene Laerzio, *in Eudoxo*, 4; Eliano, *V. H.*, XIII.

(2) Aulo Gellio, XVI, 7; Macrobio, *Sat.* II, 6; Svetonio, *in Caes.*

(3) Gronovio, T. I, *A. G.*, Gg.

(4) Libanio, *adv. Aristid. pro saltat.*; Valerio, *ad Ammian. Marcellin.*, XIV, 6, n. 6.

gli porgesse la sua parte contenuta nel volumetto che ha nella destra. Gronovio diè quasi la medesima spiegazione d' un simile oggetto. Finalmente la maschera che tiene sulle ginocchia appartiene alla figura che noi pretendiamo un attrice. La forma virile dei lineamenti non combattono questa spiegazione (1).

Parleremo altrove e con più precisione della parte ch' ebbero le donne nell' arte drammatica presso gli antichi, ove determineremo l' epoca in cui montarono le scene; e qui solamente diremo, che ai tempi della repubblica v' erano in Roma comiche di molta fama. Plinio ci ha conservato i nomi di due attrici che dominarono lungamente sulla scena. L'una, Lucceia, recitò fino all' età di cento anni; l'altra, Galeria Copiola, ricomparve sulle scene di cento e quattro sotto il consolato di C. Poppeo e Q. Sulpizio, ed erano già novant' un anni che aveva esordito (2). Del resto le donne di teatro erano fulminate dalle leggi antiche di tanta riprovazione, che i matrimonii contratti con esse dai senatori erano dichiarati nulli di pieno diritto, per la legge Giulia e Pappia (3). Esse vendicavansi di questa specie d' interdetto lanciato su loro, con un lusso inaudito ed un potere sì esteso, che dovevano consolarle dei rigori della legge (4).

La vignetta, che merita tutta l' attenzione, venne

(1) Ficoroni, *Maschere antiche*, Tav. 35 e 44.
(2) Plinio, VII, 48.
(3) L. 48 *de Ritu nupt.*
(4) *Codice Teod.*, lib. XV, tit. VII.

ritrovata negli escavi di Gragnano con due altre del medesimo genere, ed è preziosa in quanto che dimostra che i primi saggi in genere di caricature rimontano ai tempi antichi. Egli è pur vero che molti testi d'autori antichi potevano mettere in dubbio in qualche modo l'esistenza di simili monumenti, poichè Cicerone, per esempio, parlando di quelle imagini che esagerando una deformità del corpo eccitano il riso, scrive: *Valde autem ridentur imagines, quae fere in deformitatem autem in aliquod vitium corporis ducuntur cum similitudine turpioris* (1); ed Aristide, a proposito dei pittori che si compiacciono di contraffare ridicolamente le figure: *καὶ ζωγράφος μὲν ἂν αὖν ἔπειτ' αἴσχρω, καὶ γελοιότερ' αὐτοὺς μιμούμενος* (2); Ulpiano, d'una ingiuria, che appella *ἐπίθεσις* (3), e finalmente Plinio così parla d'un pittore chiamato Antifilo, che s'era acquistato una celebrità creando un genere che si chiamò *Gryllus: idem jocoso nomine gryllum ridiculi habitus pinxit: unde hoc genus picturae* gryllus *vocatur* (4); nè si dee maravigliare ritrovando alcune caricature fra le severe pitture che compongono questa raccolta.

Essa ci sembra abbastanza originale. E' molto probabile che il pittore, a cui la dobbiamo, abbia voluto rappreșentare sotto forma di scimie gli individui,

(1) *De Orat.*, lib. II.
(2) T. II, p. 5o3.
(3) L. Lex Cornelia, 5 *de Injur.*; Alciat, *Praeterit.*, lib. II, tit. *de Injur.*
(4) XXXV, 10.

di cui tratteggiò le sembianze, e forse certi usi o certe abitudini del suo secolo, di cui qui fece una critica, che noi forse non sapremo affermare. Le caricature antiche ravvicinano quasi sempre il satirizzato alla forma di qualche animale. Così quella di Galieno nel medaglione di Buonarroti (1) ha dell' analogia col becco, e quella del sofista Varo (2), con una cicogna. Se questa è una satira ai costumi di quell'epoca, si dovrebbe conghietturare che il pittore pose in ridicolo la mania d'imitare, che è il carattere della scimia (3).

Finalmente, siccome gli antichi molto si occupavano delle favole dei Pigmei, onde non poco s'affannavano o per provare la loro esistenza o il loro paese (4), e i viaggiatori talvolta si compiacevano di far strabiliare con racconti esagerati e pieni di falsità (5), qui si può dire che il pittore volle deridere i romanzi degli eruditi, o favole dei viaggiatori del suo tempo.

Fa d'uopo ora dire che questa pittura è stata giudicata di tale importanza, onde su dessa venne eretto un sistema con cui si dava ai Chinesi un' origine egizia? Alcune piante del quadretto sembrano apparte-

(1) *Medaglioni*, p. 322.

(2) Filostrato, lib. II.

(3) Plinio juniore, I, *Ep.* 5; Plinio seniore, VIII, 54 e XI, 44.

(4) Omero, *Il.* III, 4 e seg.; Aristotele *H. A.*, VIII, 12; Plinio, VII, 2; Strabone, lib. VII; Fozio, p. 7; Erodoto, III, 37; Memorie dell' Accademia delle Iscrizioni, t. I; Giuvenale, *Sat.* XIII; Antonino Liberale, *Fav.* 16; Bochart, *Hiero.*, P. II, p. 76.

(5) Plinio, VI, 30 e VII, 2; Ctesia, in *in Ind.*; Strabone, VII, 299.

nenti al suolo egizio, il suggetto del quadro è dunque egizio, ecco il primo ragionamento. Ma le costruzioni, le figure, la forma degli abbigliamenti loro sono sul gusto delle pitture chinesi. Dunque i Chinesi sono stati Egiziani. Noi non insisteremo sulla esattezza di questa conclusione, al più ammireremo la forza ingegnosa del sillogismo. Inoltre quest' opinione fu messa in campo da un uomo grave, e sostenuta per altri rapporti (1). Le cose egiziane erano divenute talmente alla moda in Roma (2), che la si potrebbe questa dire una critica di tale mania.

La pittura è su fondo bianco; le cornici sono gialle e i filuzzi rossi. Il terreno, le costruzioni e le piante sono dipinte con naturali colori; le figure hanno una carnagione bronzuta. La prima ha in una mano un bastone ricurvo, e nell' altra un piccolo secchio, e così la seconda, a cui adorna il capo, un capello aguzzo di color giallo. La terza stringe un bastone ha le spalle coperte da breve panneggiamento rosso, e in testa porta un capello giallo con pennacchio; la quarta ed ultima porta traversalmente sulla spalla destra una lunga verga, agli estremi della quale stanno sospesi due secchi; è adorna essa pure d' un capello aguzzo, ossia

(1) Buonarroti, *Appendice* a Dempster, p. 89.

(2) Plinio, XXXIII, 3, II, 7.

ciocca di capegli, senza dubbio l'*apex* o il *tutulus* che ornava il *pileus* de' flamini: pretendesi che quest'ornamento fosse spauracchio agli uccelli per tenerli lontani dalle viscere delle vittime (1). Qui l'*apex* o il *tutulus* sarebbe uno scherzo del pittore, volendo esso significare che i pigmei son sì piccini che temono di cader preda agli uccelli.

TAVOLA 51.

Gli escavi di Pompei ritornarono al giorno, nel 1828, questo quadro di merito singolare. In fondo azzurrino si vede una donna, che spira molta nobiltà dall' atteggiamento e dalle sembianze. Seduta ai piedi d' una roccia scoscesa, presta attenzione o parla a giovane eroe che è ritto appo lei. E' rosea la sua tunica, verdastro il suo manto, calzati ha i piedi. Dalla maestosa sua fronte escon le due corna d' una giovenca; i suoi capegli moderati da una semplicissima benducciuola, sul vertice del capo sono divisi in due picciole ciocche. La spada e la lancia armano il giovane eroe,

(1) Servio, *Æn.*, VIII, 664; Pignor., *de Serv.*, p. 411; Kipping, I, 12,6.

che è ignudo; un rosso panneggiamento solo gli nasconde una parte della spalla destra e ritorna sul braccio destro; il suo corpo s'appoggia sulla gamba destra, ed è nella posizione d'alcuno che s'inchina verso qualche altro per meglio udirlo o per meglio farsi udire. La donna seduta gli accenna solennemente con mano in aria ispirata, come gli predicesse avvenimenti stupendi. Una quercia chiude il bel quadro.

La fisionomia della figura seduta, piena di malinconica espressione, figlia certamente di lunghe sciagure, le corna della sua fronte, il carattere eroico del guerriero, finalmente la quercia che non deve essere considerata un indifferente accessorio, ma quale un indizio del soggetto, tutto ciò ridesta in memoria le venture della figlia d'Inaco, più bella ancora che sciagurata.

Sacerdotessa del tempio di Giunone, la giovine Io ebbe il malore d'ispirare un violento affetto al padre degli Dei. Per togliersi alle sue cure, fuggì nei campi d'Arcadia. Ahimè! invano; che il re d'Olimpo inseguilla, la prese e nel velo d'immatura notte circondò i misteri del suo trionfo. Giunone, sempre vigile alle infedeltà del suo sposo, maravigliò vedendo la terra immersa nelle tenebre e ordinò alle nubi di disperdersi. Ma Giove, volendo ingannare la sospettosa moglie, aveva mutata la bella Io in una giovenca, conservandole, se si crede alla Favola, sotto tal forma tutto il carattere della prima bellezza. Questa fu una gof-

faggine, avendo Giunone tutto indovinato; perciò finse sorpresa e chiese la giovenca a Giove, che non seppe rifiutare. Divenuta signora della sua rivale la consegnò ad Argo da cent'occhi, onde la custodisse. Il padre degli Dei comandò a Mercurio l'uccisione di Argo, e liberò in tal modo la misera giovinetta. Sennonchè Giunone non si die' vinta; si scatenò contro Io con quanto odio odiava tutte le sue rivali, e mandò su di lei un'orribile furia, che dovesse circondare i suoi passi di perenne spavento. Io, non potendo resistere alle angoscie, tentò liberarsi dal suo supplizio, e il credette frapponendo la distanza dei mari. I nomi del mare Ionio e del Bosforo (passaggio de' Buoi) attestano ancora il viaggio della giovane Ninfa (1). Ma tutto ciò nulla valse: la Furia le era sempre ai fianchi, ed eseguiva con soverchia fedeltà la missione ricevuta dalla corrucciata dea. Io si rifugiava in Egitto, allorchè Giove tocco di compassione per questa sua vittima, la restituì alla primitiva forma, e giurò di rinunziare per sempre alla figlia d'Inaco. Tali erano le condizioni imposte da Giunone per la libertà della rivale (2). Io, ritornata donna, diede sulle rive del Nilo alla luce un fanciullo, che chiamò Efafo e che l'implacabile Giunone le tolse per consegnare ai Cureti. Sennonchè

(1) Strabone, VII; Eschilo, *Prometeo.*

(2) Eschilo, *ivi*; Apollodoro, lib. II; Ovidio, *Met.*, lib. I.

Giove udito il nuovo atto di gelosia, uccise tutti i Cureti, e liberò per tal modo Efafo che rimase sciolto, ma orbo di aiuto sulla terra. Spinta dalla più violenta disperazione, Io si pose in traccia del figlio, e dopo nuove sciagure lo rinvenne finalmente in Fenicia, presso la regina di que' di Bibli. Lietissima lo ricondusse in Egitto, dove regnò più tardi (1).

Questa è la storia delle avventure di Io: pare che il pittore di Pompei abbia voluto quivi rappresentarla mentre ritrova suo figlio: essa gli racconta la serie de' suoi infortunii, e gli predice che a motivo della sua origine i destini gli hanno segnato il trono d'Egitto. Il Prometeo d'Eschilo può aver ispirato quest'opera di grande bellezza.

TAVOLA 52.

Ciò basta all'intelligenza della tavola precedente sulle avventure della bella e sciagurata Io. Abbiamo narrato che Giove, per sottrarla alla vendetta di Giunone, mutolla in giovenca; ma che la regina degli Dei che penetrava (per istinto della sua gelosia sempre desta e forse soccorsa dalla sua sovrumana

(1) Apollodoro, *ivi*; Ovidio, *Met.* I.

scienza) i disegni dell' infedele sposo, chiese la giovenca e la confidò alla custodia del vigilante Argo, chiamato *Panoptes*, *polyophthalmos*, *myriophthalmos*. Argo la condusse in una vallata presso Micene, e sedendo sovra un' altura, girava all' intorno gli sguardi attenti e vegliava per tal guisa sull' affidatogli prezioso deposito. Ma i desiderii di Giove s' infiammavano in ragione delle difficoltà che gli contendevano l'oggetto dell'amor suo, e incaricò quindi il Dio de' ladri di rubar Io. Mercurio si presentò ad Argo sotto le sembianze d' un pastore; lo incantò con gli armoniosi concenti del suo flauto e pervenne ad addormentarlo: e già rapiva Io, quando Argo risvegliandosi di repente volle impedirnelo. Il Dio per compiere le sue missione dovette uccidere Argo, e ciò fe' con un ciottolo e meritò il nome di *Argiphontes*. A questa favola allude il quadro che abbiamo sotto gli occhi. Io è seduta sulla roccia, da cui il guardiano esercita l' impostagli sorveglianza. Le corna della sua fronte indicano la sua metamorfosi; la tristezza del viso indica quanto soffra nella condizione a cui la ridusse l' amore di Giove. Al disotto sopra una roccia è seduto Argo; la sua lunga capigliatura cadele sulle spalle; il suo vestimento è composto da nna tunica a mezze maniche, coperta da un manto affibbiato sovra la spalla e dai sandali. Mercurio gli sta di rimpetto; egli è nudo e s' appoggia con la sinistra sopra un caduceo di particolar forma, almeno

per quanto si può giudicarne dalla parte che spunta fra le pieghe della clamide che porta sul braccio destro. Egli offre ad Argo il flauto di Pane, che avea senza dubbio suonato fino allora; e quasi si può credere che costringa il guardiano d' Io a suonarlo anch'egli, certamente per ucciderlo mentre raccoglierà tutta l'attenzione in quest'esercizio. Pare che Argo rifiuti l'invito del Dio, come disperando d' eguagliare l' udita armonia. A pie' di Mercurio vi sono molti ciottoli che rammentano la trista fine di Argo. Questo quadro ha dello spirito e della espressione; l' argomento non fu mai tocco, e questa circostanza accresce a' nostri occhi il prezzo di questa pittura.

TAVOLA 53.

Questo quadro è uno di quelli, di cui dovremo limitare la descrizione. Sarebbe vana fatica passare in rivista tutte le favole delle religioni antiche, tutti gli avvenimenti de' favolosi tempi, eroici e storici; non ci si presenterebbe mai quello che spiegasse con un po' di verisimiglianza la pittura riprodotta in questa tavola. E' probabile che scomparirebbero queste

difficoltà, se tutte le opere poetiche e drammatiche della letteratura antica fossero giunte a noi.

Un uomo, nel vigore degli anni, siede sopra una roccia, tutto nudo e appoggiando il tergo sulla pelle d'una pantera: egli ha l'orecchie di fauno e stringe nella sinistra un pastorale vincastro. Due donne s'avanzano a lui: l'una gli tocca il braccio per avvisarlo della presenza della compagna sua, di cui è senza dubbio la schiava o la confidente. Di fatti la giovine a manca, che porta un *flabellum* o ventaglio rosso veste con ricercatezza. Il suo vestito si compone d'un manto bianco di sì fino tessuto, che lascia intravedere sotto le sue pieghe una tunica gialla che ne copre un'altra violacea, di cui non si scorge che il lembo inferiore. La donna prossima al personaggio principale ha una tunica di color cangiante tra il bianco e il rossastro e un mantello azzurro. Il luogo della scena è un paesaggio ove collocasi una specie di plinto imitante il marmo, sul quale sta una base o piedestallo dipinto color di bronzo. Il piedestallo è formato di bassi rilievi che da un lato rappresentano un uomo che pare fugga, dall'altro una giovane caduta o che tentava senza dubbio fuggendo sottrarsi alla violenza di un uomo che la inseguiva armato d'un giavellotto o d'una spada: locchè potrebbe essere un'immagine dell'avventura di Apollo e di Dafne.

La principale figura del quadro può essere il dio

Fauno *amatore delle ninfe selvagge, forte bevitore, di lascive abitudini, e divinità tutelare delle foreste e della coltura* (1). L'indicano fino a certo punto la pelle di pantera, il bastone pastorale ed il luogo della scena.

TAVOLA 54.

Su fondo azzurrino entro una cornicina nera, si vede Giove coronato di foglie di quercia; lo ricopre un panneggiamento rosso-pallido, calza i sandali, e sta seduto sulle nubi. Di dietro a lui evvi un alato Amorino in atto di ritenergli il braccio armato del fulmine; gli addita con molta vivacità ed espressione lo scettro che arma la sua sinistra. Finalmente i colori dell'arco-baleno attraversano il quadro, e nel fondo un gruppo di nuvole porta l'aquila.

Giove ci occupò spesso, e noi dimostrammo sempre la sua onnipotenza, la sua universalità e l'impero che esercitava sugli altri numi. Lo studio di questo Dio tanto più importa che collocavalo nel massimo grado la stima e la superstizione dei popoli antichi. Non si si può avventurare per le tenebre delle mitologie greche ed egizie senza prima formare un giudizio sulla natura di questo dio, ch'era a così dire la base del culto

(1) Orazio, lib. III, ode XVIII.

antico. I nostri confini sono segnati, e a noi non lice riunire quanto fu detto sulla natura e sul culto di Giove. A que' che si danno a studii serii e profondi consigliamo che ricorrano all'eccellente opera di Emerico David (1).

TAVOLA 55.

Gli amori di Venere e di Adone furono argomento del quadro riprodotto da questa tavola. Comunque popolari sieno, crediamo che lo spirito di questa composizione non possa convenevolmente afferrarsi senza un breve sommario della leggenda da cui nacque. Venere sentiva per Adone sì ardente affetto, che obbliati gli incanti di Citera e di Pafo vagava per le foreste del Libano, ove il giovinetto vezzoso, poco superbo d'aver conquistato il cuore di Ciprigna, della figlia di Giove, tutto s' abbandonava ai piaceri della caccia. Adone non era talmente preoccupato di amore che ad esso sacrificasse il caro esercizio, e questo fu la sua sciagura; poichè il dio Marte, tale amante da non lasciare invendicate le infedeltà e i disdegni d'una donna volubile, della passione

(1) *Giove, ricerche su questo Dio, sul suo culto, e sui monumenti che lo rappresentano.*

d'Adone per la caccia tolse occasione di vendetta. Secondo alcuni mitologi, si trasformò egli stesso in cinghiale; secondo altri, ricorse a Diana (1). La dea con un suo dardo ferì un enorme cinghiale, che furibondo lanciossi contro il giovine cacciatore e lo mise a brani. Venere accorse piangendo a soccorrere l'infelice Adone, ma troppo tardi. A forza di lagrime e di singulti solo ottenne da Giove che ogni anno risuscitasse per sei mesi la vittima della gelosia di Marte.

L'artista scelse in questa leggenda il momento nel quale il progetto del dio Marte e la perfidia di Diana ottengono effetto. Adone è seduto quasi morente sovra un appoggio ricoperto dal suo manto purpureo: il sangue gli gronda dalla coscia sinistra; lo soffolce Venere, che con ansietà perfettamente tradotta interroga lo spento sguardo e muove a sè la languida testa. Amore, afflitto anch'egli, sostiene al ferito il manco braccio. Il paesaggio, che è il fondo del quadro, si riferisce al soggetto. Un carattere del quadro, ciò che gli assegna un distinto luogo fra le pitture scoperte ad Ercolano e Pompei, è l'espressione melanconica che tocca il cuore.

(1) Bion. Idill., *in Mort. d'Adon.*

TAVOLA 56.

Il quadro rappresentato in questa tavola, pel merito di composizione, per la finitezza e pel colore, è lunge da gareggiare coll' antecedente: non è altro che gli amori di Venere e di Marte, soggetto carissimo a que' di Pompei. La forza dell' amore domato era una allegoria senza dubbio che allettavali assai; o forse approfittavano d' un buono originale ch' essi possedevano per ripeterlo sulle pareti dei loro appartamenti. Le due divinità sono semi-nude, e in atteggiamento che non manca di grazia nè di voluttà; solo spiace che non sia reso con meno rozzezza, e con un po' più d'arte: le bionde chiome di Venere dividonsi in molte ciocche ritenute sulla fronte da una benda color d' oro: una doppia collana le adorna il collo d' avorio; il panneggiamento che sollevasi per di dietro sulla testa con la sinistra e che stretto e cadente sulle coscie lascia scorgere le sue vaghezze, è azzurrino. E' calzata di sandali. Il terribile dio della guerra splende di tutta la sua giovinezza; ha le coscie coperte d' una stoffa violacea; l' uno dei due amori sostiene fra le mani l' elmo di Marte, e sembra volerlo strappare a piaceri che a lui non confanno. Presso il Genietto è dipinta

la picca, lo scudo e il *parazonium* che il Dio ha forse confidati alla sua guardia. Dal collo gli pende una clamide azzurra che scendegli lungo il tergo. L' altro Amorino offre all' amorosa coppia una cassettina ripiena di profumi, e altre cose gentili, che invitano il Dio delle pugne a durare negli ozii voluttuosi.

TAVOLA 57.

Nel mezzo di alberi simmetricamente disposti vi è un enorme serpente coperto di squame, che, circondando colle sue spine il coverchio di un tripode, erge il capo sormontato da una cresta e lancia dalla dischiusa gola la biforcuta lingua. Due *pocillatores*, similissimi negli abiti, negli attributi e negli atteggiamenti, gli sono ai fianchi. Hanno sul capo un berretto frigio, calzano coturni, e vestono una tunica azzurra senza maniche, ripiegata sui fianchi. Il velo che forma un arco sulla lor testa è grigio. Alzano con una mano un corno in cui beono, portano coll' altra un secchierello, che sembra destinato a ricevere il liquido contenuto nel corno. Dal muro, che serra il giardino ov' è la scena, pende una ghirlanda di foglie e di rose. Pare che sia questa una libazione al genio del luogo. La *cortina*, una delle

parti del tripode, e il serpente, sono simboli altronde uniti a tutte le leggende mitologiche, e il di cui significato è sempre sì oscuro, ch' è meglio astenersi d'entrare in supposizioni che nulla rischiarebbero l' argomento.

TAVOLA 58.

Questa composizione non è tratta nè da storia nè da mitologia, e possiamo dire che il soggetto è dovuto all' immaginazione di un artista che non altro volle fare che un quadro grazioso, e sotto questo rapporto toccò lo scopo. La giovine, sebbene non abbia alcuno dei celebri nomi della Favola, non è con meno delicatezza disegnata sotto il largo suo candido pallio, che lascia scorgere l' estremità della sua tunica violacea e de' suoi gialli coturni. Siede sopra un trono d'oro, il di cui sedere e lo schenale sono coperti da un panneggiamento azzurro. Un amorino, coi capegli incoronati da fiori e la di cui nudità è abbellita da una piccola clamide violacea che gli scende dalla destra spalla, porta sulla manca un' inaurata cassetta, di cui solleva il coperchio riguardando immobile la donna che abbiamo descritto. Con simili soggetti qualunque spiegazione è del pari verosimile. Si può dire che il

Genietto è qui messaggiero d'amore, che offre alla giovane i doni che le manda l' amante; ovvero che gli reca le cose di toeletta, le quali devono facilitare il trionfo.

TAVOLA 59.

Egeo re d'Atene, era profondamente addolorato di non aver figli che mantenessero il dominio nella sua dinastia. Consultò l' oracolo sul modo con cui ottenere una primogenitura; ma la Pizia gli rispose sì oscuramente, che non potendo venire a capo di penetrarne il senso, andò a Trezene per consigliarsi con Piteo, che governava questa città fondata da lui con altissima fama di saggezza. Piteo, che univa senza dubbio un po' di scaltrezza alla sapienza, risolse di profittare dalla oscurità dell' oracolo. E oprò sì bene che l'ospite s' innamorò di sua figlia Etra. La principessa accolse le cure del re d' Atene, e gli die' motivo a sperare ben presto che sarebbero esauditi i suoi voti. Ma la gioia d' Egeo fu turbata dal timore che gli Ateniesi non più l' amassero, udendo che aveva sposata una straniera. Si determinò dunque d' abbandonar Etra, senza rinunziare ai diritti suoi sul fanciullo che le ricercava il seno. Nulla valsero i pianti

dell' infelice sua sposa, cui stabilì per ultimo convegno un solitario luogo, dove s' alzava una gran pietra che copriva una cavità. Prima di lasciar Etra, in questa buca nascose la spada, raccomandandole d' allevare con cura il futuro fanciullo, e se fosse maschio di mandarglielo in Atene allorchè avesse la forza di sollevare il sasso, ove rinverrebbe la spada del padre suo, la quale sarebbe segno di riconoscimento. Etra partorì Teseo, che venne riconosciuto dal padre alla impugnatura d' avorio della spada da lui nascosta:

> Cum pater in capulo gladii cognovit eburno
> Signa sui generis (1).

In questo quadro Egeo v' è dipinto nell' atto di nascondere la spada sotto la roccia che solleva. Egli è nudo e sul braccio sinistro porta un piccolo pallio giallo oscuro. I personaggi de' tempi eroici sono per tal modo di sovente rappresentati. La donna piange una divisione sì prossima; è atteggiata nel viso e nella persona a profonda malinconia, che regna eziandio nel disordine del suo abbigliamento. Veste due tuniche; l' una bianca affibbiata sulla spalla, l' altra violacea e scendente dalla cintura fino ai piedi. Si osservi il movimento della destra che solleva le pieghe della tunica

(1) Ovidio, *Met.* lib. VIII, *Fab.* XXIII.

superiore, per tergere senza dubbio le lagrime. Il pittore di Pompei diede ad Etra gli incanti d' una portentosa bellezza; ad Egeo invece lineamenti comuni segnati eziandio d' una certa rozzezza: tentò d' esprimere così la differenza delle due fisionomie, l'opposizione delle due parti del re e della principessa, cioè dell'uno che infrange per ambizione i giuramenti più sacri, mentre l' altra povera e sciagurata vittima si rassegna tristamente alla sua sorte.

TAVOLA 60.

Questo quadro, di cui non ci resta che un frammento, può esser sì facilmente spiegato, come se a noi fosse giunto in tutta la sua interezza; imperciocchè la figura di cui non iscorgiamo che le gambe rivelasi con tanta evidenza, alla robusta complessione delle forme, alla clava, al turcasso ricoperto di pelle, e finalmente alla pelle d' animale di cui si vede una zampa sopra una delle coscie del personaggio mutilato dal tempo, che non avvi chi non riconosca Ercole. Le altre figure del quadro, benchè conservato del tutto, non s' illustrano così facilmente: il garzoncello dal frigio berretto può esser lo schiavo Lica, che reca ad Ercole il dono fatale di Dejanira, la veste imbevuta del sangue avvelenato del Centauro. Il movimento delle braccia

di questo personaggio fortifica la conghiettura. In tal caso la giovane che spinge il fanciullo verso l'eroe è la bella Jole, cagione a Dejanira di tanta gelosia. La presenza del fanciullo ci rammenta il giovanetto Ila tanto amato da Ercole. Il quadro non è senza merito; è vivace il fanciullo e bene inteso il suo atteggiamento. Disotto alla tunica biancastra rialzata fino al taglio della vita ed alle anche, fuggono delle maniche e specie di calze celesti: il suo pallio è giallo, violaceo il berretto. La donna di maschia bellezza è ornata il capo d'un pannegiamento bianco che le cade sul tergo. Superiormente alla tunica bianca che le copre le spalle, ne porta una verde.

TAVOLA 61.

Questo quadro, molto danneggiato dal tempo, ornava l'atrio dell'edificio di Pompei, che chiamossi la *Casa d'Omero.* Quanto ne resta ci fa desiderare vivamente il perduto. Un Amoretto, armato del tridente di Nettuno, cavalca un delfino. Gli sta ritto a' fianchi un'ammirabile figura di Tritone, tratteggiata con meravigliosa energia ed evidenza, che a sè conduce un cavallo per la briglia, di cui dovea stuzzicare l'ardenza colla sferza che tiene nella destra. Il cavallo è cancellato del tutto; solo se ne scorge che un piede. Dall'altro lato del Geniettо, v'era una figurina, smarrita dalle

ginocchia in su; essa ne portava senza dubbio un'altra, di cui si scorge le gambe. Nel fondo, appena si distingue un torso affatto in ruina. Il delfino e il tritone sono nell'acqua. Essendo perdute per noi le principali figure, non oseremo dare in proposito veruna spiegazione e ci limiteremo a lodare l'esecuzione dell'Amorino e più quella del tritone, che si distingue pel suo atteggiamento ben sentito, per la delicatezza e pel vigoroso tocco,

TAVOLA 62.

L'intrigo amoroso di Amimone e di Nettuno è una di quelle tradizioni religiose, lo spirito e la forma delle quali corrotte dal tempo, furono rappresentate da' poeti e dagli artisti come lor meglio aggradiva. Poco del resto ci importa, che la giovine cacciatrice abbia ferito un satiro con un dardo destinato ad uccidere una bestia feroce, e che affaticata, abbandonatasi a un imprudente sonno, il satiro abbia colti que' favori che gli sarebbero stati ricusati nella veglia. Per nostra buona sorte, l'argomento del nostro quadro non ha relazione alcuna con queste varianti. A noi solo importa il fine dell'avventura, che tutto il mondo narra in un modo ed è questa. Amimone, per isfuggire dalle braccia del suo robusto aggressore, chiese gridando il soccorso di Net-

tuno; il quale pietoso le comparve, la liberò dalla violenza del satiro, e in premio la richiese dell'amor suo, con le parole che Eschilo gli mette in bocca in un dramma antico, di cui non abbiamo che due frammenti: « Il destino vuole che ti sposi; ma egli ti ha decretato a me. »

Σοὶ μὲν γαμεῖσθαι μόρσιμον, γαμεῖν δ' ἐμοί (1).

Ecco dunque la giovinetta senza calzari e appena velata da un peplo, cui solleva per essere più rapida nella sua fuga, e le di cui pieghe male proteggono il suo pudore, che accorre impaurita verso il dio. Arrivandogli presso, il suo primo movimento è di stendergli la mano in segno di pericolo, e il dio, con toccante espressione di bontà, protende il suo braccio per attirarla sulla roccia, dove egli sta seduto. Nettuno è ancora meno vestito d'Amimone. Il panneggiamento che copre la sua coscia e la gamba sinistra è riunito sotto di lui per difenderlo dall'asprezze della roccia. Questa particolare disposizione del panneggiamento di Nettuno può essere osservata in molte medaglie antiche (2). L'artista non cercò di dissimulare sotto il pallio la complessione e il celebre vigore del petto e delle spalle,

(1) Ammonio, p. 59, ed. Walken. 56; *Doctr. N. V.*, t. 2, p. 26; *J.*
(2) Eckel., *Num. Vet. anecd.*, p. *T.*, *p.* 34, n. 85.

che dai tempi omerici sino alla decadenza del politeismo, furono il precipuo carattere del dio del mare; e noi tanto più dobbiamo ammirare questa religiosa fedeltà al tipo Posidoniano, che l'azione dei muscoli e l'anatomia del petto furono espressi con tutta l'abilità che una profonda osservazione del nudo e lo studio dei grandi modelli avean reso popolare nei tempi dell'arte antica. Gli altri attributi del dio qui sono il tridente e l'assettatura del capo adottata dai marinai antichi. I suoi capegli cadono in regolari anella, la sua barba è spessa ed incolta, i suoi occhi esprimono la compassione che sente per la giovinetta; la quale ha le chiome imprigionate da un *reticulum* ovale ed ha alle orecchie pendenti. La figura d'Amimone è rimarchevole per la correzione del disegno, per la purezza dell'insieme, l'espressione del volto, e la disposizione del panneggiamento.

TAVOLA 63.

Una giovane si toglie la trasparente tunica che le vela il bel corpo, e fissa con gli occhi un Amorino appoggiato sul suo ginocchio. Si direbbe ch'ella lo consulti sull'atto compiuto, e che a lui espertissimo, benchè sì giovane, nei menomi effetti della civetteria, dimandi il

resultato del suo spediente. Il gesto del Dio non solo esprime un pieno assentimento, ma eziandio una viva ammirazione, una specie d'estasi innanzi la bellezza che gli si rivela. Questo modo di considerare il quadro ci ricorda il racconto di Quintiliano a proposito di Frine. La celebre cortigiana, che seppe conquistarsi un irresistibile impero colla sua grazia, colla sua bellezza e il suo spirito, fu tratta in giudizio per accusa d'empietà. Il suo difensore, per giustificarla del delitto imputatole, non fe' che sciogliere il velo che nascondeva il di lei seno, e i giudici, stupefatti a tanti incanti sconosciuti, dimisero l'austerità dell'officio loro e la licenziarono. Dunque ci sembra, che l'artista s'aggindicasse, come ai poeti, il diritto di dar libero volo alla sua immaginazione e d'analizzare i sentimenti più intimi; volle dipingere Frine, che consultasi con Amore nel possente luogo oratorio, sulla sublime perorazione che dalla sua mente le fu suggerita. Egli comprese tutta la difficoltà del suo argomento, e tentò di vincerla, adornando la sua cortigiana di quante grazie sapeva produrre il suo pennello; le diede lunghissimi capegli neri le di cui lucenti anella fanno risaltare la pallidissima faccia e il collo e le spalle: e i loro bizzarri errori sono moderati da un'aurea rete intarsiata di pietre preziose. La tunica trasparentissima è bianca; inoltre ha coperti i fianchi d'un pallio violaceo. Un verde panneggiamento è gettato sul dossiere della sua sedia. Nè tanto lusso

sorprende presso la cortigiana Frine, essa che a sue spese costruiva il bel tempio di Tebe. Il *flabellum* o ventaglio dell'Amorino è giallo. Il fondo della pittura è rossastra.

TAVOLA 64.

Nella sala d'una casetta, posta di dietro al sotterraneo d'Eumachia, a Pompei, fu scoperto questo quadro. Ercole ci sembra abbastanza indicato dalla clava, su cui sta colla destra, e dalla pelle di lione gettata sulla sedia dove è assiso. Ha circondata la fronte del diadema e dalla corona di quercia, e ascolta ansiosamente i discorsi d'una giovane, che sta presso a lui, vestita di trasparente tunica bianca, d'un pallio azzurrino, il gomito sinistro appoggiato sur un pilastro e la destra sulla spalla dell'eroe. Il diadema che cinge le tempie alla donna, la sua collana, il buon gusto del suo abbigliamento, l'impressione de' suoi discorsi sull'anima d'Ercole, che par tremante, egli sì forte e audace, sotto la mano di semplice e deboletta mortale, rivelano la bella Jole che tenne sul dio sì grande e pernizioso impero.

TAVOLA 65.

Nel *prothyrum* d' una casa di Pompei, situata a lato del cripto d'Eumachia, e sul mezzo d' una muraglia, nel 1820 fu discoperto un delizioso quadro qui da noi riprodotto. Non v'è dubbio sull' argomento; subito si riconosce uno di quegli ozii amorosi, una scena di quella voluttuosa intimità che ispirarono tante composizioni, e crearono sotto la penna o il pennello dei poeti o dei pittori tante incantevoli scene. Questa nulla cede ai portenti della poesia antica e alle composizioni di simil genere già per noi pubblicate. Marte e Venere si rimirano seduti l' un contro l' altro in un amoroso abbandono. Si vede Venere che si volge e china di dietro la testa, mentre il dio dolcemente a se attira le divine bellezze per mirarle più da presso. Il movimento della Diva, di cui Marte disvela orgogliosamente le incantatrici forme, togliendo un panneggiamento azzurrino chiaro, respira un amore confidente e pago, e s' appoggia il braccio sinistro sulle ginocchia dell' amante, il quale con la mano discorre sulle candide spalle. Come se tenesse d' esser vinta in bellezza da qualche ambiziosa rivale, come se, umile e modesta, credesse col ricco abbigliamento accrescere l' orgoglio e l' amore del Dio che la possiede, si ricinse i biondi capegli d' una fascia d' oro, si circondò il collo con frangia d' oro, che le s' incrocia nel seno; braccialetti dello

stesso metallo le serrano le braccia di neve; le sue gambe, perfettamente tornite, hanno ricevuto dei *compedes* (1) o *periscelides* (2). Marte ravvolto in un pallio purpureo, abbandonato a tutta la sua felicità, non si accorge che le sue armi sono il trastullo di due Amorini che sembrano discretissimi e disattenti testimoni della voluttuosa scena. L' uno d' essi seduto ai piedi di Marte e di Venere s' affatica per ricoprire la sua bionda testina d' un elmo pesante, e battuto pel dio delle pugne. La composizione di questa figura è d'una grazia incantevole; nè si può non sorridere mirando la presunzione del Genietto, il collo del quale si ripiega sotto il pondo dell' elmo. L' altro Amorino è degno compagno del primo. Se l' uno riesce a vuoto nel suo tentativo e dimanda soccorso nella sconsigliata impresa, l' altro è invece radiante pel suo trionfo; egli gonfio d'orgoglio per aversi cinto al collo il cuojo del parazonio di Marte. Ciò in quanto alla grazia poetica dell' invenzione. Si osservi ora il merito e la disposizione d' ogni figura, e l'armonia dell' insieme. Con quale artificio l' attitudine tenera e lasciva di Venere si oppone ai movimenti più pronti e risoluti del Dio! come i contorni delle lor membra si meschiano senza confondersi! come la malizietta degli Amorini accresce il colore voluttuoso dell' argomento!

(1) Plinio, XXX, 12.

(2) Orazio, *Ep.* L., I, 17 in fine.

TAVOLA 66.

Poche divinità aveano tanto diritto all'adorazione delle nazioni politeiste come il dio Bacco. Tra i suoi molti beneficii alla specie umana, gli spettacoli comici e tragici, che erano divenuti un bisogno nella vita dei popoli antichi, ricordavano ogni giorno ai mortali la gloriosa missione compiuta da Bacco sopra la terra. La commedia e la tragedia nacquero dalle fatiche agresti; le vendemmie erano state l'umile culla di queste due figlie del cielo, che ben presto fecero dimenticare, col lusso di cui si circondarono, o colla potenza alla quale si sollevarono, la loro povera ed umile origine. Se a noi fosse dato, non stretti come siamo in brevi confini, digredire sulla estensione e sulla vita che le credenze mitologiche trafusero nell'arte antica questa ne sarebbe l'occasione propizia, per far vedere quanto movimento vi sia e colore drammatico, ed elementi di rappresentazione nascosti in tutte le tradizioni che materializzano i soggetti più metafisici, che danno una forma a tutte le astrazioni, che serrano tra le dimensioni d'un quadro una storia sì vaga, sì tenebrosa e ignorata, com'è l'origine e i primi tempi della comme-

dia. Mentre colle nostre abitudini positive e il nostro spirito filosofico, cerchiamo indarno, per la notte dei tempi, un incerto splendore sul ritrovamento delle sceniche rappresentazioni, il politeismo colla sua fede profonda, colla sua pietà ingenua, con in mano un pennello e dei colori, ci traccia un giovinetto di lunghi capegli biondi, coronato di edera, con sulle spalle un pallio purpureo violaceo, che lasciando ignudo il suo petto grazioso e robusto, copre la parte inferiore del suo corpo. Questo giovinetto lo chiama *Bacco*. Lo segue una truppa di fanciulli, di vecchi e donne, che assistono, gli uni come attori, gli altri come spettatori, all'opera che il dio promise e s'aspetta. E Bacco risponde alla loro impazienza vestendo del pallio, della maschera, e del comico socco il giovinetto che deve essere il principale stromento della commedia.

Questa è l'invenzione del dio delle vendemmie. Si potrebbe da alcune figure del quadro, trarre fondate supposizioni, e dare con qualche apparenza di ragione il nome di Sileno al vecchio che sta alla sinistra di Bacco, e sembra fargli osservazioni sull'acconciamento della foggia del giovane attore; ma l'essenziale per noi è d'aver stabilito e messo fuori di dubbio l'idea fondamentale del soggetto; e ci basta. Quanto al merito del quadro scoperto a Pompei, sulla muraglia d'una casa situata di fronte all'entrata principale

del Panteone, egli è bello e specialmente nella esecuzione delle piccole teste.

TAVOLA 67.

Molto fu scritto e commentato sull'origine e l'uso dei trofei; nè noi ci porremo a esporre quanto fu detto a tale proposito (1). Basterà rammentare che i trofei primitivi furono formati del tronco d'un albero rivestito delle spoglie dei vinti. In seguito, quando l'arti e l'incivilimento fecero progressi, il trofeo primitivo fu riserbato ai semplici capitani, che avean meritato gli onori del trionfo, e pei generali e gli *imperatores* (2) se ne costrussero di più grandiosi e duraturi di pietra e di rame. I gruppi del Campidoglio conosciuti sotto il nome di trofei di Mario, la colonna Trajana e Antonina, gli archi di trionfo di Tito, di Settimo Severo, di Costantino ec., eternarono la gloria dei vincitori, e l'ignominia dei vinti. Tuttavia i capitani, che aveano ricevuto gli onori del trionfo, temendo confidare la memoria delle loro imprese a trofeo perituro,

(1) Boulenger, *de Triump.*, cap. 3; Giov. Nicol., *de Triumph.*; Pantin., *de Trop.*

(2) Spanhein in *Julian.*, p. 439 e seg.

ricompensa del loro coraggio, determinaronsi di trasmetterne memoria alle posterità, facendo dipingere, nel più apparente luogo del loro palazzo, le rapite spoglie e talvolta lo stesso trofeo. L' artista a cui dobbiamo questo quadro ci ha rappresentata la Vittoria e il vincitore, che consumano l' opera insieme intrapresa. Il trofeo è già compiuto. Il tronco è rivestito d' un giaco giallo e guernito d' un *sagum* rosso cangiante, con istrette frangie. Vi sta sopra un elmo ornato di due corna, simbolo del valor militare; escono da due buchi fatti nella corazza due piccole braccia, con manopole di ferro che serrano un dardo. La Vittoria è vestita d' una tunica bianca, e d' un pallio violaceo, annodato intorno alla cintura; nell' una mano ha un martello, coll'altra sospende uno scudo di dietro il trofeo. Il vincitore è dipinto nella foggia che conviene ad eroe; ha la fronte coronata di frondi, ha lancia, corazza calzari di pelle ferina, come Ercole; gli oggetti sparsi a terra non sono ancora disposti sul trofeo.

TAVOLA 68.

L' argomento di questo quadro preziosissimo per la luce che sparge sulle usanze religiose degli antichi,

è una ceremonia Isiaca. Nel mezzo vi è un altare, e un ministro d'Iside vi attizza sopra la fiamma con un *flabellum* o ventaglio, di forma eguale ai ventagli moderni. L'uso di soffiar per tal modo nel fuoco è comunissimo nell' antichità; leggesi in Plinio (1), che due statue di bronzo rappresentavano degli *schiavi che soffiavano, puerum suffitorem puerum sufflantem languidos ignes.* Polluce (2) dice espressamente, che il vocabolo greco ῥιπίς significava un ventaglio destinato ad accendere il fuoco, ed insieme a scacciare le mosche; nel quale ultimo caso, chiamavasi anche specialmente μυιόσοβη presso i Greci, e *muscarium* presso i Latini (3). L'uso del ventaglio originò alcune frasi allegoriche, di sovente usate dagli autori latini, come *flabellum seditionis, il ventaglio della sedizione*, cioè lo strumento che accende il fuoco della sedizione.... *Cujus lingua, quasi* flabello seditionis, *illatum est egentium concio ventilata* (4). L'altare quadrangolare, circondato d'una ghirlanda, su cui arde il fuoco sacro, è per fermo l'*arula,* ἄρουλα degli antichi (5); i Greci la dicevano eziandio ἐσχάρα (6); il legno reciso pei sacrificii e pel mantenimento del fuoco sacro, appellavasi σχίζαι (7).

(1) XXXIV, 8.
(2) X. *Sc.* 94.
(3) XIV, *Ep.* 67.
(4) Cicerone, *pro Flac.*, cap. 23.
(5) Emst. *ad Poll.* X, 65.
(6) Scoliaste d'Aristofane, *Ach.* v. 888.
(7) Suida in Σχίζας, e Polluce, I, 33.

A lato dell' altare vi è un altro ministro, coperto d' una tunica bianca, senza maniche, lunga e stretta, *vestis nivea et cataclysta*. Tiene in mano un lungo bastone e uno stromento in forma di spada, necessario al compimento del sacrificio. Ci pare di poterlo chiamare *lingula* (1), e di attribuirgli lo stesso uso che a quello col quale Osiri è dipinto nella Tavola Isiaca sacrificando un ariete. Il lungo bastone che arma la destra del sacerdote, era stato adottato dai ministri di Isi e d' Osiri per imitare Mosè, di cui uditi o veduti aveano i prodigi (2). Si osservi che i medesimi Isi e Osiri portano in mano lo scettro o un bastone (3). Un terzo ministro alza colla destra una spada simbolo del potere, come pretese La Chausse, spiegando una *hydria*, su cui si vede, fra molti attributi e figure egiziane, un Genio che tiene a due mani una spada (4). L'oggetto posto nella destra della figura che analizziamo può essere anche uno scettro, che gli Egizii davano per attributo ad Osiri, e che, nei geroglifici, significava lo stesso Osiri ... *Insculpunt* sceptrum, *inque eo speciem oculi exprimunt; et hoc signo* osirin *monstrant:*

(1) Aulo-Gellio, X, 25; Varrone *de L. L.*, VI, p. 82; Montfaucon, t. II, p. I, pl. LXVI.
(2) Eusebio, *P. E.*, IX, 4.
(3) V. la *Tavola Isiaca*, Pignoria, p. 44, e le *Antichità Ercol.* t. I, tav. L.
(4) *Mus. Rom.*, t. I, sez. II, tav. XLIII; Pierio Valeriano, lib. 42.

significantes hunc deum Solem esse, regalique potestate sublimem cuncta despicere (1). La mano sinistra della stessa figura ha un sistro. Questo attributo conviene sì ad Isi che a Cibele, a Siria, alla Gran Madre (2), che sono i varii nomi della stessa divinità.

Una turba varia per età per sesso e per foggie è schierata a' due lati dell' altare; la prima figura della fila sinistra è seduta per terra e suona la *tibia*, *αὐλὸς πολύφθογγος*, la di cui invenzione è attribuita ad Osiri (3). Nel primo ordine della schiera destra vi è un ministro che porta in mano un sistro e un ramoscello, e un' altra figura, forse di donna, ha pure un sistro.

Pare che Apulejo abbia veduto questo quadro, poichè scrisse: *Allora s'avanzano le onde delle turbe iniziate ai tempi divini*, di uomini e donne d'ogni grado ed età, *splendide per l'immacolata candidezza delle lor tuniche di lino; queste chiudendo i loro capegli umidi per profumi in bianche stoffe; quelli coi* capelli del tutto rasi, *col capo scoperto, astri terreni della grande religione, facevano udire lo strepito dei loro* sistri *di rame, d'argento e anche d'oro* (4).

Per undici gradini si ascende al tempio, la porta del quale è fiancheggiata da due piedestalli che porta-

(1) Macrob. *Sat.* I, 21.

(2) Pignoria., *Matr. Id. et att. init.*, Strabone, X. p. 463 e 464.

(3) Polluce, IV, 77.

(4) Met. XI.

no due sfingi, le quali simboleggiano i misteri religiosi, la giustizia e la clemenza divina (1). Il fiore di loto, che usavasi per precetto in tutte le ceremonie e specialmente delle divinità egiziane (2), è posto sul loro capo. Una sfinge ha sovra la groppa un ibide; altri due ibidi sono dipinti all'altare. Sul limitare del tempio vi sono due figure. Una donna con disciolti capegli, con una veste *talare* e una clamide a varii colori, porta un sistro e una secchia. A queste indicazioni si riconosce Iside, giacchè Apulejo (3) e una bella statua greca (4) ce la rappresentano non altrimenti. Il sistro e la secchia le furono spesso attribuiti nella Tavola Isiaca e in altri monumenti egiziani da Cuper (5) e da Apulejo, che espressamente dice... *Dextra ferebat* aereum crepitaculum, *laeva vero* cymbium *dependebat aureum* (6). L'altra figura è un ministro d'Isi, qualificato dal sistro. Finalmente, colui che sta nel mezzo ha una tunica *talare* e inoltre sulle spalle e nel petto una specie di cappa a frangia, che gli ravvolge le mani, in cui tiene un *hydria* oggetto dell'adorazione popolare. Questa ceremonia è tanto curiosa, che crediamo doverla documentare con testi che la riguardano direttamente o indirettamente

(1) Clemente Aless., *Strom.*, V; Pignoria, *Mens. Is.*, p. 70.

(2) Cuper. *Harp.*, p. 19-22; Saumaise, *Pl. Ex.* p. 679-685.

(3) Lib. XI.

(4) Montfaucon, t. II, *Supp.* tav. XL.

(5) *Harp.*, p. 45 e seg.

(6) *Met.* XI.

ricordando monumenti, che ne conservarono le traccie. In una festa Isiaca di Montfaucon (1), si vede un sacerdote con un *hydria*, e vestito come qui d'una specie di cappa, che gli avviluppa le mani. Apulejo, a cui dobbiamo preziose notizie su tale materia, pretende che le stoffe di lino non servissero solo a vestire i sacerdoti, ma a velare gli oggetti sacri (2). Vitruvio determina più ancora la cosa dicendo: « che » i ministri del culto egiziano coprivano l'*hydria*, » con casta religione recandola nel tempio e nel san- » tuario, e che allora prostrandosi a terra, alzando » al cielo le mani, ringraziavano la bontà divina dei » suoi beneficii.... *Itaque quum hydriam tegunt,* » *quae ad templum aedemque casta religione refer-* » *tur, tunc in terra procumbentes, manibus ad coe-* » *lum sublatis, inventionibus gratias agunt divinae* » *benignitatis* (3). » Finalmente bisognerà egli usare letteralmente delle espressioni d'un autore sì spesso citato, il quale, dopo aver descritta l'*hydria* che il sacerdote portava *sul fortunato suo seno,* appella quel sacro vase, *summi numinis venerandam effigiem*, e su tale fondamento, un po' debole senza dubbio, pretendere che l'*hydria* fosse il perfetto simbolo della dea Iside?

L'entrata del tempio è ornata d'una ghirlanda e

(1) T. II, p. II, tav. CXVI.
(2) *Metam.*
(3) Apulejo.

d'una corona, illuminata da due piccole finestre per ogni parte e difesa da una balaustrata. In entrambi i lati vi si veggono arbori e palme.

Noi non sappiamo che opporre al titolo concesso a questo quadro di *Cerimonia Isiaca.* Soltanto potrebbesi chiedere in qual foggia si concepisca da noi quel religioso apparato, quell'altare, que'sacerdoti, que'credenti, al di fuori e sulla soglia del tempio. A cui risponderemmo aver esistito l'uso di pregare Iside sulla porta del tempio; ed essere ciò accennato da Brouckusio, commentando il verso di Tibullo:

Ante sacras lino tecta fores sedeat (1).

Lo stesso poeta ricorda l'usanza femminile di supplicare Iside coi capegli disciolti e cadenti giù per le spalle:

Bisque die resoluta comas tibi dicere laudes
Insignis turba debeat in Pharia (2).

Scaligero a tale proposito assicura, che la preghiera ad Iside facevasi due volte al giorno, la prima allo aprirsi, la seconda al serrarsi del tempio. Finalmente applicando ad Isi ciò che dice Porfirio del culto d'Osiri (3), noi sappiamo che il sacerdote

(1) *El.* III, v. 30.
(2) *Ivi,* v. 31 e 32.
(3) IV *de Abst.*

ἀνεστὼς ἐπὶ τοῦ οὐδοῦ, *stando sulla soglia ritto*, risvegliava il dio Osiri, chiamandolo in lingua egiziana. Clemente d'Alessandria (1), narrandoci l'ordine delle cerimonie egiziane, pretende che il primo ad uscire dal tempio fosse *il cantore*, πρῶτος μὲν γὰρ προέρχεται ὁ ᾠδὸς (quello stesso il quale, secondo Porfirio, incominciava la preghiera all' apertura del tempio), e l'ultimo del corteo, il *profeta* con l' *hydria* sul petto: ἐπὶ πᾶσι δὲ ὁ ροφήτης ἔξεισι, προφανὲ τὸ ὑδεῖον, ἐγκεκολπισμένος. Il nome di *profeta* davasi al maggior prete egiziano.

La vignetta rappresenta un cervo inseguito da un cane e una tigre che viene verso il cervo. A qualche distanza una damma s'arresta timida ed irresoluta.

TAVOLA 61.

Nel mezzo del quadro, ch'è il soggetto di questa tavola, v'è un altare quadrato, donde s'innalza la sacra fiamma. Sul piedestallo vi sono due ibidi di color bianco, eccetto il capo, il collo e l'estremità dell'ali e della coda che sono nere. Vi erano anche ibidi selvaggie tutte nere, che con le domestiche si dividevano gli onori del culto egiziano. Questi augelli consacrati ad Isi, che assumeva talvolta la testa loro (2), venerati

(1) *Str.* V, p. 633.

(2) Pignoria, *Mens. Isiac.*, p. 76 e 77.

per tutto l'Egitto, affannarono non poco gli antiquarii (1), che li circondarono più di maraviglioso che di vero, e che gli hanno sovente confusi con le cicogne.

Attorniano l'ara undici persone di sesso, d'età, di atteggiamenti e costumi varii. Il principale personaggio, la di cui azione è la più straordinaria, più singolare l'abbigliamento, è la donna in ginocchio, vestita d'una bianca tunica e d'una surtunica rossa, le quali, passando sotto il braccio destro, cadono sulla spalla sinistra e sul dorso. Ella tiene un sistro (2), e un paniere ripieno di frutta (3). Ha incoronata la fronte d'una ghirlanda che pare di foglie di palma, e nella forma rammenta la descrizione che fece Apulejo delle corone degl' iniziati ai misteri d'Iside... « *Caput* » *decore corona cinxerat, palmae candidae foliis* in modum radiorum *prosistentibus* (4). » Questa corona alludeva per certo ad Osiri o al Sole; era un simbolo d'Iside, la quale, come la dea Siria e la dea Adargate (5), s'ornava la fronte d'una radiante corona.

(1) Prospero Alpino, *Rer. Æg.*, IV, 1; Hardouin, *ad Plin.*, VIII, 41; Erodoto, II, 75, 76; Diodoro, I, 87; Strabone, XVII, p. 1179; Plutarco, *de Is.*. p. 381; Cicerone, *de N. D.*, I, 36; Plinio, X, 40; Aristotele, *H. A.*, IX, 27.

(2) Apulejo, *Met.*, XI.

(3) Diodoro I, 14; *ibid.* Wesseling, n. 57 e 60.

(4) Apulejo, *ivi.*

(5) Macrobio, *Sat. I*, 23.

I capegli di questa figura ondeggiano sciolti, ed ha i piedi ignudi come ogni altra del quadro (1).

Dietro a lei vi è una giovinetta, vestita di violaceo, che ha nella destra un *simpuvium* (2), od *urceus* (3), od altra specie di vase sacro, e porta sul capo un *canistrum*, ch'è senza dubbio la *cista secretorum capax*, o l' *aurea vannus aureis congesta ramulis*, ovvero anco la *vannus onusta aromatibus et suppliciis*, di cui parla Apulejo (4). La parte di questa giovinetta risponde alla *Canefora* dei Greci e alla *Camilla* dei Latini.

Le due figure presso alla fanciulla, l'una sembra una donna colle treccie disciolte; l'altra, ha raso il capo, tiene un ramoscello nella manca, un sistro nella destra; nuda sino alla cintura, da cui pende un bianco panneggiamento che la ricopre sino ai piedi.

Dall' altro verso vedesi un vecchio genuflesso, colle mani al cielo. Quest'è attitudine di supplice;

Coelo supinas *si tuleris* manus (5).

...... *Crinibus passis,* nixa genibus, supinas manus *ad coelum ac deos tendentes* (6). Egli è quasi calvo, ed ha la parte superiore del corpo intieramente scoperta; il panneggiamento che a metà il copre è

(1) Clerc, *ad II, Sam.*, XV, 30.
(2) Vossio, *Etym.*; Ruben., *Elect.*, II, 18.
(3) Gruter, p. MLXXXIII.
(4) *Ivi.*
(5) Orazio III, *O.*, 23.
(6) T. Livio, XXVI, 14.

bianco. Di dietro a lui, vi sono tre figure completamente vestite; da prima una donna con crine disciolto, con in mano un musicale stromento, ch'è forse una specie di sistro (1), o corrisponde al κάλαμος σχιζόμενος, di cui parla lo scoliaste d'Aristofane (2), o forse al δίζυξ χαλκὸς nominato da Nonno (3); indi, una fanciulla e più lungi un vecchio. Delle tre figure che circondano l'altare, la prima è un altra fanciulla, la seconda suona la *tromba,* inventata per testimonianza Egiziana da Osiride, o la *tibia;* la terza ha sulla mano sinistra una catena di quattro anelli, e nella destra uno stromento formato da un bastone ch'è diametro a un cerchietto, attorniato da sonagliuzzi; due attributi degni d'osservazione.

La catenella ci ricorda i versi di Lucrezio, i quali dicono che nelle feste di Rea i Cureti portavano catene:

> Hic armata manus, Curetas nomine Graii
> Quos memorant Phrygios, inter se forte *catenas*
> Ludunt (4).

Il vocabolo *catenas* in Lucrezio scompigliò gli eruditi, i quali congHietturavano che *ludere catenas,*

(1) Cuper, *Arp.*, p. 118; Gruter, p. MLXXIII; *Mus. Rom.*, T. II, S. IV, T. VIII, *n.* 11.

(2) *Nub.* v. 259.

(3) Scaligero, *Cop. Virg. in App.*, p. 520; Salmasio, *ad Vopisc.*, p. 492.

(4) II, 630.

significasse danzare in cerchio, formando una catena; ma questa pittura spiega il vero significato del vocabolo, e dobbiamo invece credere che col *ludere catenas*, il poeta latino abbia voluto indicare l'azione de' Cureti che scuotevano danzando e facevano risuonare dietro una musicale misura gli anelli delle catene che aveano in mano. Siamo dolenti di non aver potuto scoprire, nemmeno sospettare il mistero nascosto sotto questo emblema. L'istromento poi che ha nella destra e che fu descritto, è una specie di crotalo come si vede in qualche monumento antico (1); *crotala quoque dici sonoras sphaerulas quae, quibusdam granis interpositis, pro quantitate sui et specie metalli, varios sonos edunt* (2).

Cinque gradi, due colonne e un epistilo formano l'entrata del tempio, a cui sono adjacenti due mura, che chiudono un boschetto, dal quale spunta una palma. Questo albero che si è veduto nella precedente tavola, qui fu posto con uno scopo; le due palme che con l'edera consacrata ad Osiri (3), adornano le due colonne del tempio, lo provano incontrastabilmente. Taluno pretese che la palma fosse, come Iside, un simbolo dell'anno lunare, quindi Iside e i suoi sacerdoti doveano usar sempre sandali fatti di palma (4).

Sei personaggi occupano l'entrata del tempio; due

(1) Pignor., *de Serv.*, p. 163.
(2) Sarisber., *Pol.*, VIII, 12.
(3) Diodoro, I, 17.
(4) Apulejo, XI, *Met.*

sui lati suonano il sistro, un terzo il *cymbalum;* un altro solleva l'indice della destra, e pare raccomandi il segreto sì rigorosamente osservato sui misteri Isiaci (1); una giovinetta gesticola o agita fra le mani uno stromento che non si distingue. Finalmente sul mezzo, un uomo di carnagione assai bruna, coronato di frondi, con lunga barba e panneggiamento violaceo, come Isi ed Osiri nella tavola Isiaca (2), è nell' atteggiamento d'una figura che danza.

La vignetta sotto il quadro rappresenta due griffi e un carricciuolo a due ruote col suo timone, il suo giogo e le briglie: sovr' esso vi è una cetra, un turcasso, un arco e delle freccie. A qualche distanza, vi è un ramo d'alloro appoggiato ad un 'ara. Tutti questi oggetti convengono ad Apollo, al Sole e ad Osiri.

TAVOLA 70.

Questo quadro è una pagina dell' Iliade. L'artista dipinse la visita che la superba Giunone fe' a Giove per far prova della sua severa bellezza e distorlo dal partito dei Trojani che battevano i Greci, dopo la ritirata d'Achille nella sua tenda.

(1) Apulejo, XI.
(2) Montfaucon, t. II, P. II, Pl. CXXXIX, CXL, CLI, CLII.

Così l'epopea antica espone il fatto, alla quale attinse la sua ispirazione il pittore. Giunone, implacabile contro Paride di non aversi lasciato sedurre dalle sue bellezze, avea stabilito di compiere la sua vendetta sostenendo gli Achei. « Prese la via del monte Ida, ove il re dell' Olimpo suo infedel sposo, contro il quale movea tanti giusti lagni, teneva la suprema sua corte ; e durante il cammino l' augusta Dea meditava ai mezzi per afferrare il bramato scopo. Salire la cima dell' Ida, socorrersi di tutte le sue lusinghe, infiammare d' amore il re d' Olimpo, incatenarlo fra le sue braccia, innamorarlo d' una bellezza troppo a lungo negletta, e carezzandolo invocare il sonno sulle pupille e sulla vigile mente del re degli Dei ; ecco il partito, che le parve migliore. » Per meglio riescire, corse da Venere, cui sedusse con ingannevoli moine, e, sotto pretesto di volere terminare alcune discordie fra Tetide e l' Oceano, le chiese quel filtro incantatore, « che le sottomette uomini e Dei, » il portentoso cinto che rinserra le lusinghe più dolci e possenti d' amore. Venere le credette, e le affidò il desiato cinto. La regina degli Dei tosto adornò quanto meglio sapeva la sua bellezza, ascese l'Ida, e consumò il nuovo inganno. Mentre Giove nelle sue braccia s' abbandonava alle dolcezze d' un voluttuoso sonno, Morfeo stesso, corrotto da Giunone, ne fece conscio Nettuno, che afferrò l' occasione per secondare le armi dei Greci.

Noi vediamo nel quadro Giunone che arriva da Giove, il quale è semi-vestito d'un panneggiamento purpureo violaceo, che, dalla fronte coronata di foglie di quercia, gli cade sovra le spalle. Egli calza de' sandali con fermagli d'oro, ha nella sinistra lo scettro, e stende la destra a Giunone che si fece seguire da Iri. Fuorchè lo scettro, Giove non ha altro tributo di suo potere; ma, lunge di scorgere nella pompa meschina del re degli Dei, un motivo di dubitare sul vero spirito della nostra pittura, dobbiamo viceversa riconoscere la fedeltà della traduzione dell' omerica invenzione. Il poeta avea già dipinto il soggiorno di Giove sul monte Ida, quale specie di ritiro, ove gustava incognitamente le dolcezze dell' ozio e obbliava le cure e gli affari dell' Olimpo; mescolare in questo quadro l' aquile, la folgore e gli ordinarii emblemi di Giove, sarebbe stato un controsenso od almeno una esplicita negazione della versione d' Omero. I grandi occhi e il fiammeggiante sguardo di Giunone furono all'artista ispirati da Omero, che dice « in quel sorriso i suoi grand' occhi sfavillarono lampi di gioia, » e altrove « la veneranda Giunone chinò i suoi grandi occhi. » L' adornamento di lei è tutto preso da Omero. La disposizione de' capegli ricorda « ch' avea confidata al pettine la bella chioma, indi divisa in anella fluttuanti. La fascia che le cinge la fronte « è bianca e pura come il sole. Alle orecchie forate sospese

pendenti splendidissimi e formati di tre perle; vestiva il divino peplo da Minerva con tanta cura tessuto, e cingeva la persona d'un bel cinto a più frangie; finalmente graziosi coturni contenevano i suoi gentilissimi piedi. »

Avrebbe dunque mancato il pittore, se, come alcuni l'avrebbero forse voluto, avesse rappresentato Giunone che lascia scorgere il cinto di Venere. L'artista aveva a memoria le parole di Venere nel prestarlo che fece: « Prendilo e custodiscilo nel tuo seno; » e Giunone in effetto « lo custodì nel suo seno. » Senza una simile precauzione, la soperchieria di Giunone avrebbe mancato di effetto, troppo avea pratica di tali astuzie per lasciarsi sorprendere in fallo.

L'artista non si divise da Omero, che nell'introdurre Iri. Nè ciò si saprebbe imputargli a colpa. Iri era la messaggiera di Giunone e di Giove, e introducendo sì graziosa figura, terza nel loro colloquio, giovò ad un tempo la sua composizione, nè tolse la verità mitologica. Alla figura alata vestita di verde che è di dietro a Giunone diamo il nome di Iri, perchè nullo altro genio mitologico, che per noi si conosca, potrebbe aver la missione di sospingere innanzi a tal passo la sposa di Giove. Un Iri non altrimenti scolpita venne scoperta negli scavi di Ercolano (1), e conferma la nostra interpretazione.

(1) *Antichità d'Ercolano.*

Quanto ai Genietti vestiti di verde e coronati di fogliami, seduti sotto la figura di Giove, le di cui proporzioni gigantesche colpiscono vieppiù a motivo del contrasto con essi; quanto alla colonna che sopporta dei leoni sulla cornice quanto ai liuti e ai cembali sospesi e legati insieme da un nastro, non servono che a indicare il luogo dove succede l' avvenimento. Gli antichi adottarono tal foggia nella pittura, nella scultura e nella numismatica, e molti monumenti lo provano. Il monte Ida era celebre per le orgie della dea Cibele; i leoni ne tiravano il carro e ne proteggevano il trono. Queste orgie (noi avremo occasione di appoggiare tal fatto con numerose prove), diedero origine più tardi ai Baccanali; e, come le ceremonie in onore di Bacco, erano celebrate dai Cureti al suono dei cembali e dei crotali, l' invenzione dei quali era alla Gran-Madre attribuita. La colonna è qui adunque un accessorio senza valore, su cui il pittore riunì insieme, non troppo felicemente per nostro avviso, gli emblemi indicanti il monte Ida, o Cibele, da Grazio Falisco chiamata *Idaea*, *signora dei lioni* (1). I genietti, giusta il sistema di spiegare da noi saranno adottato, i Cureti, la leggenda dei quali è

(1) 27.

oscura, incerta, e spesso d'indeterminata sembianza fra cotante mitologiche versioni. Secondo le più accreditate, essi non erano che ministri sacri, i quali dovevano celebrare le cerimonie relative alle orgie di Cibele, e alla nascita di Giove. Si pretese che il loro nome derivasse dalla cura (*cura*) che aveano per i loro capegli e per la bellezza che amavano di far risaltare. Furono confusi coi Cabiri, i Telchini e i Coribanti, dei quali esclusivamente ci occuperemo a proposito d'un Cabiro in bronzo che pubblicheremo nella serie dei *Bronzi*. Del resto su tale argomento ci ricordiamo que' versi di Virgilio, dove annovera tutti gli emblemi che qui caratterizzano il monte Ida:

Hinc mater cultrix Cybelae, Corybantiaque aera,
Idaeumque nemus; hinc fida silentia sacris,
Et juncti currum dominae subiere leones (1).

. . . . quinci
L'are a Cibele e i crotali sonori
De' Coribanti e l'ideo bosco e i mesti

(1) Virgilio, *En.*, lib. III, v. 111.

Di quei sacri recessi alli misteri
E i leoni aggiogati al divin carro.

Una osservazione che si dirà forse soverchiamente sottile viene a proposito sul finire di questa dilucidazione. Il movimento di Giunone che si copre il seno col peplo, non può forse essere considerato quale significazione del perfido suo rifiuto opposto agli amorosi propositi di Giove, la di cui passione cresce a misura degli ostacoli, non pauroso di cadere in una rete amorosa di Giunone sua sposa? Giunone, secondo Omero, giustificava il rifiuto, colla difficoltà del tempo e del luogo, difficoltà dileguata dall' onnipossente Nume che fece discendere dal cielo una nuvola, la quale confuse ai derisori Dei dell' Olimpo lo spettacolo d' una concordia, a cui non erano avvezzi.

Prendiamo occasione da questa pittura per far osservare con quale arte gli artisti antichi riescirono a divinizzare le forme umane. I lineamenti umani sotto il loro pennello assumevano un carattere dignitoso un' espressione nobile impassibile, fredda, ed una energica, che nulla toglieva dalla stranezza o dalla esagerazione della forma.

Rimirate specialmente Giove e Giunone : amendue figure eseguite con ammirabile semplicità, senza sforzo per fare effetto ; tuttavia non è d' uopo

essere iniziati nei misteri dell' arte per dire a primo sguardo che que' due personaggi sono troppo maestosi e nobili, in breve troppo divini perchè possano appartenere alla stirpe umana.

TAVOLA 71.

Agamennone, malgrado la sua violenta passione per Criseide, dovette rimandarla al padre Crise, onde cessasse la peste che desolava il campo dei Greci. Apollo, commosso dal dolore del suo sacerdote Crise, il quale, gettato vanamente preghiere e doni per riavere sua figlia, ricorse al Nume, e stava per ottenere giustizia per mezzo del flagello punitore delle empietà di Agamennone. « Atride fe' lanciare nell' onde una volante galea armata di venti remi scelti, con una sacra ecatombe; egli medesimo per mano condusse e fece salire la bella figlia di Crise. Il saggio Ulisse s' imbarca il primo, e quanti lo seguono scorrono le umide vie dell' Oceano. » Criseide è adorna d' un pallio, che solleva onde le cadenti pieghe non le tolgano di ascendere la galea; è ammirabile nell' atteggiamento e nella fisonomia. Essa è trista e per fermo le combattono in cuore due

sentimenti opposti, l'amore e il dovere; piange il letto del vincitore che fu sì generoso per essa, e pensa dolcemente commossa alla patria, al canuto padre, che dee riabbracciare fra poco. Il movimento della figura di Agamennone esprime una particolare ed eccessiva attenzione per lei; chinato verso la prigioniera, sommessamente le mormora il doloroso ed estremo addio. Lo seguono due guerrieri, di cui l' uno è certamente Ulisse; il fanciullo a destra di Criseide è forse il Camillo che deve assistere alla ecatomba offerta ad Apollo.

TAVOLA 72.

L' Iliade ispirò il quadro. Non crediamo necessario toccare il tenero episodio di Briseide; ognuno lo conosce. Noi parleremo del punto rappresentato dal nostro pittore in questa sua rimarchevole opera. Agamennone, ardente d' amore e di vendetta, ordina ai suoi araldi Euribate e Taltibio che gli conducano Briseide dalla tenda di Achille. Gli araldi rinvennero Achille seduto con Patroclo presso le navi, nè osarono esporgli il motivo della loro venuta. Ma l' eroe appena gli scorse, che prevedendo la trista nuova ch' essi dovevano intimargli, dominando la sua passione, ordinò

a Patroclo che consegnasse Briseide agli araldi di Agamennone. Qui comincia l'azione del quadro. Lo Eroe seduto innanzi la tenda circondata dai suoi fedeli Mirmidoni, con pallio che gli cade sulle coscie e gli lascia scoperta la parte superiore del corpo, addita agli araldi paurosi per tale messaggio Briseide lagrimosa, appena obbediente a Patroclo che seco la mena e la costringe ad abbandonare *il diletto signore e l'amata prigione. Sciaguratissima!* esclama il poeta, *se i suoi piè vanno innanzi, lo sguardo ritorna indietro.* Ella si terge le lagrime col candido pallio che le vela il capo, e discende a larghe pieghe sulla tunica gialla. Lo spettacolo del suo dolore commove tutti gli astanti. Un solo è insensibile a tanta disperazione, quegli che n'è la causa, Achille, i di cui lineamenti esprimono una sforzata durezza e indicano al gesto una sicura fermezza, sotto la quale apparenza tenta mascherare il dolore e la collera che gli bollono nell'anima con violenza crescente in ragione degli sforzi che fa per comprimerla, e il più coraggioso degli eroi vince il più tenero, il più disperato degli amanti. Se inoltre il nostro quadro non fosse di esquisita finitezza, la sola figura d'Achille, e la felice espressione de' varii sentimenti che lo agitano e combattono fra loro, basterebbero per dargli un altissimo prezzo.

TAVOLA 73.

Ercole, sedendo alla mensa di Enea, padre di Dejanira, uccise con un pugno Eunamo d' Architele, per avergli versato sulle mani distrattamente l' acqua destinata ai piedi. Il padre del morto perdonò all' uccisore: ma Ercole, non ancora dileguato ogni sdegno, amò meglio esulare e subire spontanemente la pena stabilita contro gli omicidii involontarii. Dunque partì e condusse seco la sposa Dejanira. Giunti alle sponde del fiume Eveno, vi trovarono il centauro Nesso che esigeva un tributo per trasportare i viandanti dall' una all' altra riva; e credevasi autorizzato a riscuotere una gabella di passaggio dagli Dei per ricompensarlo della sua onesta e leale condotta. Il Dio non avea mestieri di lui per afferrare la riva opposta; solamente gli confidò Dejanira, e Nesso ricevette da Ercole il pagamento. Ma il centauro voleva inoltre violare la fedeltà di Dejanira che altamente gridava, e invocava il soccorso dello sposo. Il Dio accorse sull' altra riva e punì di morte l' insolenza di Nesso. Ecco la leggenda mitologica, che dee soccorrerci a spiegare questa tavola. Il fanciullo d' Ercole, Illo, che, secondo

gli autori antichi, viaggiò sulle spalle paterne, ἐπ' ὤμων, fu avviluppato nell' azione nata per fermo da altra tradizione varia da quella che abbiamo trascritto. La madre Dejanira sta ritta sur un carro tirato da due cavalli, e in atto di prendere tra le sue braccia il figliuolo portato dal padre. Questi appoggiandosi alla noderuta sua mazza, preparasi alla vendetta, guatando minaccioso Nesso che implora perdono. La circostanza del passaggio del fiume non ebbe luogo nella composizione, e probabilmente l' artista suppose che il centauro si abbia abbandonato al colpevole suo tentativo, mentre Ercole restò indietro a raccogliere il pomo caduto di mano ad Illo. L' indegnazione e l' ira di Ercole, il terrore del centauro, la tristezza di Dejanira, sono passioni con molta felicità espresse.

TAVOLA 74.

L' argomento di Andromaca e di Perseo fu sì spesso trattato dagli artisti di Ercolani e Pompei, che la pittura soggetto di questa tavola ha d' uopo di cortissime osservazioni. Primamente noteremo che quivi il mostro marino assunse novelle forme, che nulla somiglia a quelle che gli vedemmo nei soggetti di questo genere. Le due donne colla fronte inghirlandata

di fiori, sedute sovra una roccia e spettatrici del maraviglioso avvenimento, possono essere sacerdotesse di Nettuno, cui toccava assistere al sacrificio della bella e infelice Andromeda. La loro corona e la forma delle vestimenta loro accrescono l' importanza della nostra conghiettura. La fredda indifferenza dei loro sembianti, esprimenti solo una viva curiosità, non permettono di credere che l' una sia Cassiopea, il viso della quale e l' atteggiamento dovrebbero essere scolpiti d' un dolore profondo, e di una minore sorpresa per l' inaspettata salvezza della propria figliuola.

TAVOLA 75.

Ecco un quadro degno per ogni titolo d'occupare distinto luogo fra i monumenti dell' antica pittura. Esso fu scoperto a Pompei nel 1827, e la novità del soggetto, l'unità e la grazia dell' invenzione e la scelta delle figure più incantevoli gli assegnano un altissimo valore. Se l'esecuzione non risponde a qualità sì sublimi, dobbiamo supporre, come abbiamo fatto ancora in simili casi, che l' idea fosse tolta a un capo-lavoro di uno de' più grandi maestri; ma che, sciaguratamente per noi, la copia restò improntata dell' inesperta mano che la intraprese.

Questo piccolo dramma che è un vero incanto ha per scena un paesaggio fatto splendidissimo dalla imaginazione; egli è il regno d' una Dea che maestosamente siede, attorniata da due amori che la servono. L'uno le solleva un panneggiamento; l' altro sostiene un' asta, l' estremità della quale distrutta colla parte superiore del quadro era senza dubbio ornata con qualche attributo di Venere, regina di que' luoghi e madre degli amori. La Dea tiene un velo che ondeggia per l' aria e circonda la figura alata e completamente ignuda che scende dal cielo, e stringe fra le braccia due Amorini, che sembrano la di lei guida. Due alette ornano la fronte del Genio, e spuntano fra i fiori che lo inghirlandano; altri fiorellini ancora egli stringe nella destra. Questo Genio è per fermo Zeffiro, il più generoso dei venti, il di cui alito fà sbocciare i tesori della vegetazione. Noi lo riconosciamo, somigliando egli al Zeffiro della Torre dei venti in Atene e alla descrizione che ce ne ha dato Filostrato. Il giovane Dio, ripieno il petto d' amore, s' avviene sopra la terra in luogo ove tranquillamente dorme una bella ninfa seminuda, il di cui corpo mollemente s' appoggia sulle ginocchia d' un altro Genio, splendido anch' egli di beltà e giovinezza; un' aureola gli cinge il capo, ed ha nella manca un mazzetto di fiori e un *calathus*. Il suo sguardo mirabilmente espressivo, fisso nel volto di Zeffiro, invita e chiama il Dio che fende

l' aria o lo tira per irresistibile forza nelle braccia della sposa a lui destinata. Un Amorino lo seconda sollevando il pudico velo, che nascondeva allo sposo le bellezze della ninfa. La face dell' imeneo, circondata da nastri e da fiori, arde appoggiata alla roccia. È presso il trionfo d' Imene ; la sì bramata unione sta per compiersi ; la bella Clori, la Flora dei Latini, la futura genitrice dei fiori fra poco sarà fecondata dai tiepidi baci, dalle carezze di Zeffiro. L' imene canta come Catullo : « Vieni, o sposo, vieni : la sposa dalle fiorite guancie è già sulle piume. » Giammai il fortunato negoziatore delle unioni divine, Imeneo, giammai esercitò una missione più salutare. La natura aspettò impaziente che per questa sublime unione le si ridonasse la vita, e che i nomi di Zeffiro e Flora l' adornassero delle sue corona di fiori.

Imeneo ci pare abbastanza indicato dalla fiaccola dal calathus, simbolo della fecondità, onde si possa adottare questa spiegazione, e non altre cercarne.

TAVOLA 76.

L' argomento di questa tavola è per noi oscurissimo. Invano abbiamo dimandato ai tempi favolosi od eroici, alle fantasie de' poeti un fatto, una ventura, una poetica reminiscenza che ci soccorresse.

Non pertanto, mancandoci una spiegazione così positiva, da poterne accettare la responsabilità, daremo le congbietture che ci vennero in mente. E prima diremo che appena veduta la figura principale del nostro quadro, due nomi simultaneamente ci si presentarono, Adone e Narciso. Adone era giovane, bello, cacciatore. Crediamo che la bellezza raggiante di così splendida gioventù in tale figura, non sarà rivocata in dubbio; la sua qualità e le sue abitudini di cacciatore sono indicate e dal luogo e dall' asta che ha nella sinistra. Ma quando si volle congiungere il nome d'Adone e una qualche sua storia alla nostra pittura, dobbiamo confessare che la presenza di quella giovane ci riescì inesplicabile, non abbiamo saputo che far di quella giovinetta che sta in piedi al suo fianco, dell'Amore, che sostiene con ambe le mani un vaso d'argento e ne versa l'acqua in bacino dello stesso metallo; così pur è della donna seduta sulla roccia e dominante sugli altri. Se si dicesse che Adone, tornato dalla caccia, s'adorna per poi volare nelle braccia di Venere rappresentata sull'estremità della roccia, da cui amorosamente riguarda, dopo aver ordinato a suo figlio e a una ninfa di prestare le loro cure al gentil cacciatore, che ama con amore sì imprudente, sarebbe un esporsi a serie obbiezioni per ogni verso.

Quanto a Narciso, non sarebbe meno inverosimile vederlo comtemplarsi in un bacino che meschinamente avrebbesi, nè vediamo per qual motivo, sostituito allo

specchio più poetico d' una trasparente fontana, mentre la bella Eco, rappresentata nella donna ch' è sulla roccia, riguarda, e la giovane che sta al fianco di lui, sarebbe un fuor d' opera, un personaggio del tutto inutile. Non fu possibile dunque trovare spiegazione compiuta e ragionevole.

TAVOLA 77.

In una sala che mette sopra un giardino, siede una figura, la di cui parte superiore sino all' ombilico è interamente perduta. Egli è un uomo vestito d' un panneggiamento giallo che presenta il pie' destro ad una donna chinatasi a calzarlo; il piede sinistro è nudo e poggia sopra uno sgabello dorato. La destra sostiene e suona nel medesimo tempo una lira appoggiata sul cuscino celeste della sedia, su cui egli siede. Una donna in piedi di dietro di lui, tiene in mano dei nastri, che deono servire alla toletta e cingere la fronte del suonatore di cetra. La specie d' apparato che presiede a questa scena può far credere che s' abbia voluto dipingere un citarista che si dispone a musical pugna, e prelude colla sinistra, esercizio della massima difficoltà, di cui invenzione saliva ad Aspendio. A destra del suonatore vi è un'altra figura ritta, di cui solo si scorge la parte superiore e che rappresenta per fermo una

altra schiava; a sinistra una giovanile bellezza, le cui forme ed abbigliamento respirano dolce e voluttuosa armonia; solleva con la destra una trasparente e candida tunica che vela il suo seno a metà; è ravvolta in un giallo peplo, e doppia fila di perle circondale il collo; figura disegnata con grazia e vestita pomposamente.

TAVOLA 78.

Questa pittura, trovata ai 7 settembre 1748 negli scavi di Resina, è mediocre per colorito e disegno, ma d'argomento grazioso e vivace, con vaghissime figure e bene distribuite. Senza affannarsi dietro il senso allegorico di questa tavola, vi scorgeremo, con tutti gli altri, senza tema di contraddizione, un Amorino che suona la lira. Siede sur un carro e lo traggono due griffi condotti da un altro Amorino, che tiene le briglie sulla destra e sulla sinistra un canestro di frutta. Il fondo non è che un grande panneggiamento giallo coi due capi sollevati nel mezzo.

Per ispiegare tal quadro, nel caso che vi si volesse leggere non un'artistica fantasia, ma l'espressione d'un mito delle pagane credenze, primamente diremo, che gli antichi diedero all'Amore, nella formazione dell'universo, la stessa parte a un di presso che al Sole.

Venere significava la bellezza, l'ordine, la simmetria delle parti del mondo, ed era l'*Amore* quell' arcana potenza che spingeva irresissibilmente le cose all' ordine ed alla simmetria. Egli era figlio di *Caos; Venere* figliuola del giorno (1). Sì l'Amore che il Sole era, presso gli antichi filosofi, l'autore di tutte cose, il padre degli uomini e degli Dei, e, ciò che più da vicino ci tocca, il re dei cieli, il rettore delle sfere, il moderatore delle celesti armonie (2). Ciò ammesso, si comprenderà la ragionevolezza della lira, dei griffi, del carro, delle frutta e degli Amorini; la lira simboleggierà l'armonia; i griffi, altronde sacri al Sole per l'ardente loro temperamento (3), indicheranno il potere di quel Dio sulla natura; la fecondità sarà indicata dai frutti, dal carro la confusione e la comunanza d'affetti e di pensieri presso gli amanti e gli sposi riuniti sotto un medesimo giogo (4).

Ci gioveremo frattanto delle sottigliezze platoniche per dare altro senso al soggetto del quadro. Platone nel suo *Banchetto* distingue tre specie d'amore: l'uno che si compiace e tutto s'immerge nella contemplazione della bellezza spirituale, il quale si chiama *divino*; un secondo, a questo, direttamente opposto, il

(1) Furnuto, cap. 24 e 25.
(2) Natal Conte IV, 13 e 14, V, 17; Averani, *in Anthol. Dissert.*, XX, XLVII e LV.
(3) Buonarroti, *Medaglioni*, p. 136 e seg.
(4) Isidoro, IX, capo ultimo.

quale non vive che per i sensi e s' ingolfa ne' piaceri brutali della bellezza corporea; finalmente un terzo, che riunisce i due primi, che toglie la virtù dall' uno, i piaceri dall' altro, e insieme combina la voluttà dei sensi e della intelligenza. Conformandosi a tale divisione metodica, l' Amorino, che conduce i griffi e sostiene le frutta coll' altra, è la personificazione dell' appetito sensuale, che invita gli amanti a godere quella dolcezza espressa dai frutti (1). E l' altro Amorino che suona la lira assiso sul carro, sarà l' amore divino personificato, che non cerca piaceri che nell' unione dei cuori o nella comunanza dei pensieri. I griffi, le briglie e l' atto servile dell' Amorino che rappresenta l' amor volgare, significherebbero la sublime sentenza che i sensi non sono che i ministri dell' intelligenza, e alluderebbero all' epiteto *συνεργὸν*, *ajuto*, che Platone diede all' amor volgare.

Queste due interpretazioni di cui siamo lontani d' assumere la responsabilità, furono ingegnosamente trovate ed esposte dagli accademici napoletani. In quanto a noi, senza pretendere di moderare le coscienze a tale proposito, lasciando libero campo a ogni supposizione, ci guarderemo di filosofare mitologicamente, cercheremo solo di mostrare la convenienza

(1) Plutarco in *Erot.* chiama il delirio amoroso *μῆλον γλυκὺ*, *il dolce frutto*.

de' varii oggetti di questa pittura con l' Amore, quale comprendevalo il volgo pagano e secondo le idee generali che pervennero sino a noi.

La lira è ottimamente posta tra le mani d' *Amore*. Paride cantava al suono di questo stromento, *μέλη μοιχικὰ, καὶ οἷα αἱρεῖν γυναῖκας καὶ θέλγειν*, canzoni proprie a sedurre i cuori giovanili e guadagnare i loro affetti (1). La *chitarra*, secondo Eustazio, era detta così come *κίνουσα* o *κεύθουσα ἔρωτα*, *che desta l' amore*. Il vocabolo *corde*, se crediamo a Cassiodoro, deriva dalla facoltà ch' esse hanno di commuovere i *cuori*. Infine Anacreonte c' insegna che la lira non sa cantare che amore, sebbene ciò non pertanto avea una missione più utile e nobile; la si usava a celebrare le lodi delle divinità antiche. Aristofane (2) la chiama *madre degli inni*. Platone (3) non la sbandì dalla sua Repubblica, come bandivane il flauto. Eschilo in Atene e Atene stessa chiamano *σοφιστὰς*, *saggi*, gli suonatori di tale stromento; infine Omero ci dice che Agamennone lasciasse a lato di Clitennestra un suonatore di lira, il quale doveale cantare le lodi dell' oneste matrone, per mantenerla nella pratica de' suoi doveri di fedeltà; ch'Egisto uccidendolo

(1) Eliano, Stor. IX, 38. (2) Θεσμοφ.
(3) III, *de Rep.*

si liberò d' uno de' più grandi ostacoli che si opponevano ai suoi adulteri proponimenti.

L' Amore che suona la lira non si serve del *plettro*, che nelle figure dei monumenti antichi è solo usato da Chirone che istruisce ad Achille. Un maestro di lira, come è evidentissimo, doveva suonando al cospetto del proprio discepolo, conformarsi a tutte le regole e a tutte l' esigenze dell' arte.

Abbiamo detto che il carro può essere considerato come il simbolo della comunanza di sentimenti ed affetti presso gli sposi: si può aggiungere eziandio che l'artista lo introdusse per introdurre i griffi. I carri di questa forma s' impiegavano nelle corse; non avevano sedia, e il cocchiero doveva stare ritto. L'Amorino suonatore di lira è seduto a ridosso d' una sbarra travarsale, cui si scorge nella parte anteriore del carro (1). Quanto ai griffi, Eliano (2) li descrisse *quadrupedi dell' India, non poco simiglianti al lione, che hanno come lui un' unghia fortissima, piume negre sul tergo, e rosse sul petto, le ale bianche e una testa d' aquila.* Plinio (3) aggiunge le lunghe orecchie, e li chiama *auritum.* Secondo Erodoto (4), i griffi sono custodi

(1) Scheffer, *de Re vehic.*, II, 1; Chimentelli, *de hon. Bisel.*, c. 24.

(2) V. Storia, IV, 27.

(3) X, 49.

(4) III, 116; IV, 15.

dell' oro e lo difendono contro gli assalti degli Arimaspi da un occhio solo. Mosè interdisse agli Ebrei il carro del griffo, e si suppose (1) che avesse voluto parlare d' una specie d' aquila enorme col becco ricurvo, chiamata da Eschilo ed Aristofane γρυπαίετοι. Questo animale era consacrato al Sole (2); ma lo si trova talvolta anche a Nemesi, Diana, Bacco e Minerva, che non avrebbero maggior diritto dell' Amore ad appropriarsi tale attributo. I crini veduti su quest' ultimo situato a destra, sono forse indizii ch' è del sesso mascolino. Infine, la circostanza che il griffo è un animale favoloso indiano, fe' credere che questo quadro non ad altro tendesse che ad imitare sulle muraglia un panneggiamento fatto con indiche stoffe (3). Le frutta in mano d' Amore ricordano una moltitudine di composizioni graziose di Teocrito, d' Ovidio e Virgilio, ove le forosette lascive, le pastorelle e i loro amanti si scagliano e rimandano frutta, e que' versi energici d' Aristofane (4);

Μήδ' εἰς ὀρχηστρίδος εἰσιέναι, ἵνα μὴ πρὸς ταυτὰ κεχηνὼς,
Μήλῳ βληθεὶς ὑπὸ πορνιδίου, τῆς εὐκλείας ἀποθραυσθῇς.

« Non appressarti a quella *danzatrice*, se non vuoi, circondando si-
« mili cose, essere tocco *del frutto* della cortigiana, e perdere ogni tua
« buona fama (5). »

(1) Bochart, *Hieroz.*, p. II, lib. VI, c. 2.

(2) Filostrato, *Vita d' Apoll. Tianeo*, III, 48.

(3) Buonarroti, *Medaglioni*, p. 265; Filostrato, II, *Imag.*, 32; Teofrasto, *Caratt.*, cap. 6.

(4) *Nubi*, atto III, sce. III, v. 35 e seg.

(5) Veggansi eziandio Filostrato *Imag.*, VI, lib. I.

TAVOLA 79 e 80.

Queste due tavole di vivacissimo colorito, si rinvennero nella medesima sala l'anno 1748 tra gli scavi di Resina. In mezzo a ciascuna vi sono due rimarchevoli sedie, che meritano per fermo il titolo di trono, per la delicata ricchezza del lavoro e possono disdegnare il nome meno unorevole di *clismos*, κλίσμος. Gli antichi mettevano una grande importanza nella natura della sedia, che doveva rispondere al grado e alla dignità della persona a cui si offriva. Trattavasi di ricevere un personaggio di ordine volgare, gli si offriva il *difros*, δίφρος, che era una specie di banco senza dorsiere e cuscino; per condizione un pu'alta e un tal quale grado, si presentava il κλισμος, più basso che il trono, e con lo spalliere ricurvo. Finalmente il trono « è una nobile sedia » dice Eustazio (1), con marciapiedi e scabello, privilegio degli Dei, delle persone di sangue reale e delle dignità più sublimi. Così Telemaco fece sedere Minerva sul trono, e per sè prese il clismos (2); e Ulisse, riturnando a Itaca sotto le apparenze d'un mendicante, dovette rimaner pago del *difros* (3). La questione

(1) Odissea, IV.
(2) Odisseu, T. 103 e seg.
(3) Odissea, XVII, 330 e seg.

dell'etichetta aveva, come si scorge, seriamente occupati gli antichi e teneva un importante posto nei loro costumi. Non pertanto tale distinzione non è conservata sempre, nemmeno in Omero, che con tanta esattezza cerca dipingere le minime particolarità, o le modificazioni impercettibili delle usanze. Così il trono e il clismos, sono confusi per avventura da lui, quando dopo aver detto che Achille di repente balzò sul suo trono:

Αυτιχ' ἀπὸ θρόνου ὦρτο (1),

soggiunge: « e ritornò a sedere sul *clismos* (1), abbandonato. »

Ἕζετο δ' ἐν κλισμῷ πολυδαιδάλῳ ἔνθεν ἀνέστη.

Un' altra volta, fece sedere Ettore sopra un *difros* (2), vocabolo dagli autori greci scriventi la storia romana applicato a denotare le sedie curuli.

I due troni che pajono il soggetto principale dei due quadri, sono color d' oro e accompagnati dai loro scabelletti, chiamati dai Greci ὑποπόδιον θρῆνυς e θρανίον.

Il primo, quello della tavola 79, appartiene a Venere; lo prova la colomba che poggia sopra il cuscino. Il motivo dell' affezione e del legame esistenti fra Venere e la colomba, sta nella rassomiglianza di loro natura:

(1) *Iliade*, XXIV. (2) *Iliade*, VII.

In Veneris etiam tutelam columbas ponunt, quod hujus generis aves sunt fervidae (1). *Le colombe sono consacrate a Venere, poichè gli augelli di tale specie inclinano molto all' amore.* Furnuto invece pretende, che Venere amasse cibarsi di uccelli ed in particolare di colombe a motivo di loro purezza. Del resto, l' amicizia di Cipride loro valse il nome di *Cythereiadae* (2) e di *Paphiae* (3); Ovidio le aggiogava sotto il carro della vezzosa Dea:

> Perque leves auras junctis invecta columbis.

Gli altri simboli di questa pittura tutti appartengono a Venere; la ghirlanda di mirto, sostenuta da un Amorino, ricorda qui due virgiliani versi:

> Populus Alcidae gratissima, vitis Iaccho,
> Formosae *Veneri myrtus*, sua laurea Phoebo (4);

e l' epiteto di *myrtia* o *martia* dato a Venere. Lo scettro indica la sovranità che la Dea esercita su tutti gli esseri, dèi, uomini, animali, e sulla natura intera; il panneggiamento che copre il dorso e le braccia della sedia è di color verde. Il cuscino è rosso oscuro.

Il secondo trono, quello della tavola 80, appartiene a Marte; l' elmo, sormontato da un cimiero, su cui ondeggia un pennacchio rosso, lo scudo sostenuto da uno dei due Genietti, e la ghirlanda che sembra di

(1) Fulgenzio, *Mythol.*, lib. II, 4.
(2) Ovidio, *Metam.*, XV, 386.
(3) Marziale, VIII, *Epigr.* 38.
(4) Virgilio, *Egl.*, VII.

gramigna, non lasciano dubitare che questo non sia il trono del Dio della guerra. La gramigna era consacrata a Marte, che, secondo taluno, persino da lui tolse il proprio nome e l' origine. *Mars appellatus Gradivus a gradiendo in bello .... sive a vibratione hastae, vel, ut alii dicunt, quia a gramine sit ortus* (1). Ovidio diffatti c' insegna, che Giunone gelosa della presenza del marito, il quale avea generato Minerva senza suo intervento, e temendo anche, nel suo femminile interesse, che gli uomini imitassero l' esempio del Rettore supremo, tentò di figliare senza il maritale soccorso. La ninfa Cloride le additò una pianta che poteva far concepire alle donne che la toccavano. Questa pianta era la gramigna; Giunone toccolla e diede alla luce il dio Marte (2). I quattro Genietti hanno, il collo le braccia e le gambe ornati di anelli d' oro (3).

La notissima storia degli amori di Marte e di Venere formano l' argomento di queste due pitture emblematiche.

TAVOLA 81.

Questa tavola e le seguenti, che riproducono le fantasie invero curiose di Amorini, o piuttosto Genietti che si sollazzano, che si abbandonano con tutta la

(1) Servio, *Comm. all'Eneide*, I, 296.

(2) Ovidio, *Fast.* V, v. 231 e seg.

(3) Scheffer, *de Torq.*, e Barth. *de Arm.*

grazia infantile ai giuochi dell' età loro, ci fanno almeno osservare negli antichi costumi le stesse bambocciate che divertono i fanciulli del nostro tempo. E' tanto possente dunque la tradizione, o piuttosto, quanto poco inventiamo, e quanto poco viviamo con idee nostre! E che? I primi giuochi, le prime gioie, le prime astuzie, i primi piaceri della nostra infanzia, che sì ragionevolmente ci attribuivamo e credevamo poterli chiamar nostri senza tema d' averne mentita, ma non sono nostri, è d' uopo chiederne il nascimento alla tradizione. Così, appena veduto il giorno ricominciamo una vita quale era due mila anni fa! In verità il progresso non è che un vocabolo. Non avvi nemmeno il giuoco a maria-cieca che i moderni inventassero o non togliessero all' antichità, che ci fece e rivendica tutti, e quanti, quali siamo.

Il giuoco di fare a capaniscondere era conosciuto avanti la distruzione d' Ercolano, cioè, ormai sono 1800 anni. E gli Ercolanesi medesimi maravigliavano alla lor volta scorgendone le tracce ne' tempi da loro chiamati antichità greca e romana. La si vede quivi eseguita con una grazia e una malizietta incantevole, da tre Amorini, di cui l' uno celandosi con la mano gli occhi volge le spalle ai compagni; un altro è di già nascosto dietro la porta d' una sala più oscura e sta spiando con attenzione; il terzo corre verso il suo nascondiglio, rivolgendo il capo per assicurarsi

che l'amico, il quale debbe scoprirlo, non lo inganna osservandolo alla sfuggita. Questa spiegazione, che salta per altro agli occhi, è tanto meno difficile, in quanto che, se la pittura nostra ci ritrasse una parte della maria-cieca, Polluce ci ha conservato la descrizione di molti giuochi di simil genere. — Ecco, per esempio, come giuocavasi all' apodidrascindè, ἀποδιδράσκινδα: « Taluno siede nel mezzo, con gli oc-
« chi chiusi, o, ciò ch'è lo stesso, un altro glieli chiude;
« i compagni nascosti, egli si leva, va a cercarli e
« dee sorprenderli ne' loro nascondigli. » Ascoltiamo ancora Polluce spiegarsi come si giuocasse alla *mosca di bronzo*, μυῖα χαλκῆ, e alla *muinda*, μυῖνδα. « Alla
« *mosca di bronzo*, i fanciulli bendano gli occhi a ta-
« luno dei loro compagni, il quale grida: *Io sca-*
« *cerò la mosca di bronzo.* Gli altri rispondono: *Tu*
« *la scaccierai, ma non la saprai prendere.* Ed
« egli li persegue, finchè uno d'essi sia preso (1)...
« Avviene la *muinda*, quando alcuno grida ad occhi
« chiusi *Gare!* e se riesce a prendere qualcuno della
« compagnia che cerca fuggire, dee restare in suo luo-
« go a occhi chiusi; ovvero il fanciullo dagli occhi
« chiusi dee seguire gli altri che si nascondono, o
« prendere quello che lo tocca, e indovinare chi lo mo-
« stra a dito (2) fra i compagni che lo circondano. »
La muinda rassomiglia molto alla nostra mosca-cieca.

(1) Polluce, VII, *Sc.* 123. (2) Polluce, VII, *Sc.* 113.

TAVOLA 82.

Dopo aver ragionato dei giuochi di fare a capaniscondere e della mosca cieca presso i Greci e i Romani, parleremo dello spauracchio che le antiche nutrici usavano per atterrire gli spiriti dei pervicaci fanciulli, o in altri termini della befana dei tempi antichi. Essa avea fra i Greci il terribile nome di *Mormolicione*, μορμολυκεῖον. In Teocrito (1), dice una madre al suo figliuoletto per ispaventarlo: μορμὼ δάκει ἵππος. Clemente d'Alessandria scrive:... *molto s' impaurivano della filosofia gentilesca, come i fanciulli di Mormolicione*. Che era dunque Mormolicione? Qual forma, quale origine gli si attribuiva? Ecco ciò che resta a a scoprire. Udiamo lo Scoliaste d'Aristofane (2): *Mormolicione in generale significa tutto ciò che impaurisce i fanciulli e in particolare quelle maschere tragiche o comiche di tanta deformità che mettano lo spavento nell' anima*. E se alcuno maravigliasse d'un effetto sì potente di repulsione prodotto dai mostruosi lineamenti d'una maschera teatrale, gli rammenteremo che il dì in cui fu la maschera introdotta la prima volta sulla scena da Eschilo, più donne soffrirono tale sentimento d'orrore che nel vederla

(1) Polluce, XV, 40.
(2) *Pac.*, *Acharn.*, *Equit.*; *Eli-* *mol.*; Suida in Μορμολυκεῖα.

abortirono (1). Presso i Latini, tali maschere chiamavansi *lamiae, maniae, manduci*... maniae *dicuntur indecori vultus personae, quibus pueri terrentur* (2).

> . . . . Personae pallentis hiatum
> In gremio matris fastidit rusticus infans (3).
>
> Sum figuli lusus, rufi persona Batavi:
> Quae tu derides, haec timet ora puer (4).

Ed ecco sciolto il mistero della significazione di questa pittura ; comprendiamo perfettamente la teatrale sorpresa prodotta dall' inaspettato arrivo di un Amore che ha in mano e dimostra un mormolicione, come una Medusa. Uno de' due altri Genii cadde per lo spavento, e grida ajuto dibattendosi sovra una sedia in un mirabile atteggiamento pieno di verità e di espressione. Il terzo Genietto, più coraggioso e signore di sè medesimo, sembra che soccorra il compagno atterrito, scongiurando l' altro di cessare dal giuoco.

TAVOLA 83.

Questo quadro, che ci pare curiosissimo, si rinvenne col susseguente, che gli serve di riscontro, all' entrata dell' edificio pompeiano detto Panteone. Esso

(1) Maresc., *de Person. et Larv.*, cap. I.

(2) Lo Scoliaste di Persio, *Sat.* VI, v. 56.

(3) Giuvenale, *Sat.* III.

(4) Marziale, lib. XIV, *Ep.* CLXXVI.

rappresenta un molino, ed i Geni dell' arte del molinaro.

L' arte del mugnajo presso gli antichi, avea per oggetto di trasformare in pane i cereali; il *pistrinum* era il luogo che rinchiudeva in una il forno e il molino. E negli scavi di Pompei si rinvenne di spesso l' uno a canto dell' altro ambedue questi stromenti della fabbricazione del pane, di modo che non ci resta alcun dubbio.

L' invenzione dell' arte di macinare si confonde tra le favole dei tempi più remoti. Si pretende che Cerere la scoprisse e arricchisse gli uomini di sì gran beneficio. Sembra che dapprima le donne, le schiave (1), indi i condannati prestassero il loro braccio all' incessante fatica di girare la mola; ma tale cura è più di sovente abbandonata all' asino, animale robusto e pieno di rasseguazione (2).

Il molino che qui si vede è similissimo ai molti scoperti negli scavi di Pompei; ma questo è il più compiuto, e meglio conservò, a motivo della solida pietra, che porta l' intonaco su cui era dipinto, le particolarità, che il legno di cui gli altri sono formati, non seppe trasmettere a noi. Il Digesto (3) ci giova pei nomi che davansi alle varie parti del molino,

(1) *Odissea*, VII e XX.
(2). Apulejo, *Met.*, IX, p. 278; Ovidio *Fast.*, III, 307; *De art. Amandi*, III, 290.
(3) Paulic., lib. 18, § 5, D. *de Fund. et instr. leg.*

che avea due principali divisioni, una inferiore chiamato *meta*, l' altra superiore, *catillus*. I due asini collocati su i due lati del quadro confermano quanto abbiamo detto a proposito dell' asino. Sette Genietti compiono il quadro. L' uno d' essi accomoda un asino che dee cominciare il suo lavoro; quattro degli altri sei riposano dalle loro fatiche intorno un disco che ha sopra due bicchieri ricolmi di vino. Finalmente gli altri due di differente sesso stanno in piedi, e sembra che assistano per curiosità a tale scena. Un rosso mantello copre le spalle del Genietto; la fanciulla alata veste una tunica gialla, sollevata da due ampie pieghe sul seno e alle ascelle.

Gli è probabile che questa non sia che una pittura allegorica; gli è anche assai verisimile che questi Amorini rappresentino o il lavoro o la Provvidenza, che soddisfano egualmente ai bisogni degli uomini; oppure, come provarono alcuni distinti Archeologi, e come proveremo noi pure, possiamo congnhietturare che i varii mestieri e le comporazioni industriali avessero i speciali lor Genii, protettori.

TAVOLA 84.

Questo quadro ha il suo natural sito presso il precedente. Ammirammo fino ad ora i Genii molinari, ora ragioneremo dei Genii fioristi.

Un fatto che noi fermamente stabiliremo, e che spiega come l' arte del fiorista abbia il condegno suo luogo di fronte a quella del mougnajo di utilità così grande, si è che i fiori per noi solo oggetto di lusso, erano per gli antichi un oggetto di necessità prima, di capitale importanza. Nella vita degli antichi non si sa accennare avvenimento, anche il più comune, dove i fiori non abbiano la parte loro. Mettendo il piè sulla soglia d' un triclinio, noi scorgiamo la mensa ed il tavolato cosperso di fiori, i quali perfino coronano la fronte dei convitati. Gli spettacoli, le cerimonie profane, la vittima, il sacerdote, gli assistenti, l' altare, il tempio, tutto quanto non diffonde che soavi profumi i quali solleticano con nuovi incanti il nostro odorato. Gli amanti inghirlandano di fiori le soglie dell' abitazione dell' amata.

Questa pittura è degna dell' idea ispiratrice sotto ogni aspetto, e specialmente dell' accuratamente finita esecuzione. Sette Genii, d' entrambo i sessi, come nella precedente tavola, eseguiscono con ardore i varii ufficii del fiorista. Si scorge da prima, a destra, una fanciulla alata come tutti gli altri piccoli personaggi di questa composizione, e vestita di una tunica sollevata da due larghe pieghe. Ella trae da un canestro di giunco posato sul banco e ricolmo di fiori, di che occupare i quattro Genietti, che hanno costumi assai varii e siedono su due panche innanzi la mensa

che è sul mezzo del quadro. Al di sopra di questa tavola vi è un impannata fissa nel muro, che porta delle cavicchie da cui pendono fili o nastri, coi quali si legano insieme le foglie ed i fiori, che deono comporre le ghirlande. L' uno dei gentili operai si rivolge a chi mette la mano nel canestro, come chiedessegli di che lavorare. L' altro che tiene le forbici si dispone per fermo a staccare dall' impannata la sua fornita ghirlanda ; gli altri due Genii intessono insieme foglie e fiori. Finalmente, a sinistra del quadro, una fanciulla con ale di farfalla, che sembra la padrona e la direttrice dell' officina, consegna a un Amorino, tutto nudo all' innanzi, e su le spalle coperto d' una clamide, alcune ghirlande, incaricandolo di farle giungere al loro destino.

TAVOLA 85.

Questa tavola e il quadro da essa riprodotto, rappresentano due Amori aggiogati ad un carro tirato da un terzo Genietto. Non molto ci fermeremo su tale composizione, che può forse non essere che opera di pura immaginazione, non dipendere da alcun uso antico ; solamente crediamo dover dire che i giuochi del circo godevano di sì alto favore, ch' è probabilissimo i fanciulli d' Italia e di Grecia amassero di parodiarli,

e avessero essi pure i loro circhi e i lor carri; ai cavalli sottentravano i più compiacenti della fanciullesca truppa, che acconsentivano a lasciarsi aggiogare al timone e a ricevere fin anco, diminuendo l' ardore della corsa e per vieppiù imitare quelle del circo, le percosse dello scudiscio del cocchiere (1). Tal giuoco sembra essere quello che tra i giuochi proibiti ha il nome di *ἱππικὸν ξυλινον*, *equestre ligneum* (2). Un erudito (3) pretese « che il giuoco chiamato *ἱππικὸν* « *ξύλινον* si facesse da' fanciulli, i quali in luogo di ca- « valli, nell' esercizio del carro aggiogavano uomini. » Del resto si osservi che il carro salito dall' Amorino e trascinato da' suoi compagni, si rassomiglia di molto a quelli ch' adopravansi nelle corse del circo; è desso a due ruote, e perciò vuolsi chiamarlo grecamente *δίτροχον*, o latinamente *birota*, o *birotum* (4).

TAVOLA 86.

Questi due quadri furono trovati unitamente negli scavi di Civita. I due Genii cui rappresentano abbandonantisi all' ardore della caccia, hanno molta

(1) Rhodig., lib. XVIII, cap. 26.

(2) Fozio, *Nomocan.*, tit. XIII, *L.* 3, *C. de Aleat.*

(3) Balsam, ad Phot., *ivi.*

(4) Scheffer, *de Re vehicul.*, II, 17 e 18.

verità nel movimento, e molta grazia negli atti. Il primo consiste in un lepre inseguito da un cane e da un Amorino armato d'un lungo bastone; il secondo in un daino, che senta di già il dente d'un cane lanciato su lui, e sia quasi colpito dallo strale del Genietto.

TAVOLA 87.

Tre fanciulli alati, tre Genii, si danno a un giuoco, che, dietro la semplice contemplazione della pittura, deve essere questo: il primo stringe con ambe le mani l'estremità d'una corda sospesa dall'altra parte a un chiodo fisso nel suolo, e tenta tirare a lui questa corda; il secondo tira la medesima corda pel mezzo in verso contrario, anch'egli con ambedue le mani, quantunque con una di esse, ch'egli può liberare, tenga una pieghevole bacchetta; il terzo, armato di simile verguccia, pare ch'insegua il primo. Il giuoco dunque consiste in questo: il terzo fanciullo dee riuscire a percuotere il primo, senza esporsi ai colpi del secondo; dall'altra parte il primo disfida il terzo, tenendosi all'estremità delle corde ch'egli non deve abbandonare giammai; e il secondo inganna l'aggressore, cercando di tirare a sè quella corda che nemmeno a lui è permesso allentare.

Gli antichi ragionevolmente prestarono maggiore importanza ai giuochi de' fanciulli. I loro pedagoghi proposero loro esercizii convenevoli allo sviluppo delle membra, al perfezionamento dei sensi, senza nuocere alla perspicacia dell' intelletto (1). Due illustri dotti, Meursio e Bouleuger, scrissero *ex professo* sui giuochi dei fanciulli, e Polluce che gli aveva definiti tutti, fornì ai due critici i precipui materiali delle loro opere. Vediamo se dietro la medesima indicazione si possa determinare la specie e il nome del giuoco rappresentato dalla nostra pittura.

Polluce (2) descrive tre giuochi chiamati da lui *διελκυστίνδα, σκάπερδα* e *σχοινοφυλίνδα*. « Il primo è un « giuoco usato nelle palestre, benchè lo si eseguisca « anche altrove; ned è altro che due schiere di giovani « traentisi vicendevolmente in verso contrario (per fermo con una corda), e il partito vincitore è quello che « riesce a trascinare l' altro dal suo lato. — Per fare « il secondo, si pianta in mezzo a un cortile un piuolo « traforato ; si fa passare per l' apertura una corda, a « ogni capo della quale si attacca un giuocatore, col « dorso rivolto al palo ; quegli che riesce a trascinare nel suo verso l' avversario è vincitore. — Il « terzo s' ottiene quando molti giuocatori siedono

(1) Plutarco, *de Educand. Liberis.* (2) *Onom.*, IX, 8, s. 112 e 116.

« in cerchio ; un altro (fuori del cerchio) ha in
« mano una corda, e cerca di nascostamente posarla
« presso alcuno dei seduti ; se egli ci riesce senza che
« l'altro se ne accorga, quest' ultimo dee fare un giro
« intorno ricevendo percosse ; se, invece, il giuocatore
« che si vuole sorprendere scopre l' inganno, l' altro
« è battuto pel primo. »

Gli è evidente che il nostro giuoco non è nè l'uno nè l' altro di tutti tre questi giochi, ma ha un poco di tutti e tre. Perciò forse non avea nome speciale. Si sa inoltre che la combinazione di varii giuochi si forma naturalmente; la *scaperda*, secondo Eustazio, non era che una parte della *dielcistinda* o dell' *elcistinda*, perocchè questi due vocaboli sono sinonimi, quantunque Meursio voglia fare dell' *elcistinda* un giuoco diverso dal primo (1).

Questi giuochi, del resto, sono totalmente antichi ; Omero ne cava una similitudine per dipingere gli sforzi de' Greci e de' Troiani disputantisi il corpo di Patroclo (2).

(1) Platone, *Theet.*; Mercuriale, *de Art. gymn.*, III, 5 ; Casanbono, *in Pers.*, *Sat.* V.

(2) *Iliade*, XVII.

TAVOLA 88.

Ecco due Amorini che pescano colla lenza; e il loro amo, più avventurato che quello dei pastori volgari, ha di già preso un pesce, ed essi per certo, riposta la prima preda, stanno per afferrarne una nuova, che si scorge nuotante a fior d' onda. Senza enumerare, a proposito di tal pesca, i molti pro e contra tali esercizii dati da Plutarco (1), senza nemmeno riportare il giudizio di Platone, che consiglia ai giovinetti la caccia e loro proibisce la pesca (2), diremo che l' amo e la canna sono nominati da Polluce tra gli stromenti da pesca. Ovidio parla non altrimenti dell' amo (3):

> Hi jaculo pisces, illi capiuntur ab hamis;
> Hos cava contexto retia fune trahunt (4).

Altri monumenti antichi (5) ci testificano che tal genere di pesca era conosciuto dagli antichi.

(1) *De Solert. anim.*
(2) Lib. VII, *Legum.*
(3) X, 132, 133.
(4) Ovidio, *de Arte am.*, I, 765.
(5) Montfaucon, t. III, pag. 352, tav. 185.

TAVOLA 89.

Due Genii alati, tratti da delfini, formano il soggetto di questa pittura, trovata fra gli scavi di Resina, il 6 agosto 1748. L' insieme del quadro, è grazioso e pieno di gusto, e i particolari non mancano di originalità. I delfini erano consacrati a Venere, e traevano sull' onde il carro d' Amore; inoltre è nota la simpatia di questi animali per gli uomini, e specialmente pei giovinetti e per le fanciulle (1); essi qui sono sotto il medesimo giogo, e producono un effetto piacevole e pittoresco; e fu inoltre un' assai cara fantasia quella dell' artista che ci dipinse uno di questi Genietti addormentato e placidamente cullato dal mare.

Si ammira spessissimo sui marmi e sulle pietre fine, Genii simili a questi tratti su carri. Le loro ali esprimono senza dubbio la rapidità del loro corso, e per lo stesso motivo i condottieri di carri, nelle corse del circo, si sospendevano alle spalle talvolta le ali. Un diaspro rosso dell' *Agostini* (2) porta un Amorino trascinato in un carro da due delfini, cui regola con le briglie, e stimola con lo scudiscio. Ma non sono, come que' della nostra tavola, sommessi al medesimo giogo.

(1) Plutarco, *de Solert. animal.* (2) P. II, tav. 59.

TAVOLA 90.

Questa tavola rappresenta una caccia, e fu scoperta il 6 agosto 1748 negli scavi di Resina. Non si può non ammirarne la bellezza, la verità e l'espressione; l'atteggiamento del Genietto è grazioso e animato; la movenza delle sue ali, la disposizione del panneggiamento che dopo avergli attorniato il collo gli inviluppa una spalla e una parte del braccio, e scherza poscia col vento, tutto seconda l'atto della destra che lancia uno strale. Tiene colla sinistra altri due dardi. Le forme ed il movimento dei cervi che fuggono, e dei cani che gli inseguono, sono disegnati con esattezza e con vivacità.

È nota la grande importanza che gli antichi davano alla caccia, la di cui invenzione attribuivano a Diana ed Apollo (1); perciò i cervi erano a questa Dea consacrati, e chiamavanla ἐλαφηβόλος; la rappresentarono su un carro tirato da quattro damme, che avevano le corna d'oro (2). I commentatori si sdegnarono contro quest'uso, dietro l'autorità d'Aristotele, che non concede le corna che ai cervi (3). Diana

(1) Senofonte, *Tratt. della caccia*; Grazio Falisco, *Poema sulla caccia*, v. 13 e seg.

(2) Callimaco, *Inno a Diana*, V, 99 e seg.

(3) Spanheim, nei *versi* 2, 12 e 151.

cacciava i cervi, le cerve, i daini, le lepri e tutte le belve timide. La caccia dei lioni, delle tigri, delle belve feroci superavano le forze del suo sesso. La favola di più c'insegna che Diana ed Apollo appresero l'arte della caccia a Chirone (1). Ma è più ragionevole, senza ricorrere a rivelazioni divine, di farla nascere dalla necessità, in cui furono i primi uomini di difendersi dalle bestie feroci e provvedersi di vitto (2). I cacciatori indiani erano mantenuti dal re (3); i giovani persiani dovevano quotidianamente esercitarsi alla caccia, dai cinque sino ai venticique anni (4); il re di Persia era sempre un eccellente cacciatore (5); e finalmente Vonone, re de' Parti, aveva l'odio de' sudditi perchè negligente di tale esercizio (6). Scipione ci consacrava ogni istante libero di affari (7), e Orazio (8) chiama la caccia:

> Romanis solemne viris opus, utile famae,
> Vitaeque et membris.

Un altro autore (9) la definisce: *un esercizio di eroi e di re.* Infine Plinio dice a Trajano: « *Quando* « *libero sei di tue numerose faccende, tu riposi mu-* « *tando fatica. Tu chiami passeggio, percorrere le*

(1) Senofonte, *Tratt. della caccia.*
(2) Lucrezio, V, 964 e seg.; Aristotele, *Polit.*, I, 8.
(3) Strabone, XV, p. 704.
(4) *Id. Id.*, pag. 734.
(5) Senofonte, Cirop., I.
(6) Tacito, *Annali*, II.
(7) Polibio.
(8) I, *Epist.*, XVIII.
(9) Polluce, V, nella pref.

« *foreste, cacciare le belve dei loro covili, superare le*
« *più scoscese montagne, e camminare senza soccor-*
« *rerti con la mano, ricusando l' ajuto altrui, sull' orlo*
« *dei più spaventevoli precipizii. Ecco l' esercizio al-*
« *tra volta sollievo della tua giovinezza ; ecco lo studio*
« *primo de' conduttori d' armate ; apprendevano così*
« *a contendere di velocità con gli animali timidi e*
« *paurosi, di forza coi più coraggiosi, di astuzia coi*
« *più maliziosi*, ec. »

Lo strale è numerato fra gli strumenti della caccia da Grazio Falisco (1) :

Quocirca et jaculis habilem perpendimus usum ;
Neu leve vulnus eat, neu sit brevis impetus illi.

Egli fere da lunge, e le ferite
Restan profonde.

Quanto alla parte che i cani avevano nelle caccie degli antichi, alle qualità che si dimandavano in essi, e alle cure che si prestava loro, mandiamo i lettori ai trattati speciali su tale materia (2).

(1) Grazio Falisco, *ivi*, v. 122 e 123.

(2) Grazio Falisco, *ivi*, v. 154 ; Nemesiano, v. 108 e seg.; J. Caius, *de Canibus britannicis*; Fracastoro, *de Cura canum*; Seneca, X, ep 77.

FINE DELLA PARTE PRIMA DELLA 2.ª SERIE PITTURE.

APPENDICE

ALLA PARTE PRIMA

DELLA 2.ª SERIE PITTURE

Avendosi talvolta ommesso, nella descrizione delle tavole, quella delle vignette poste a piedi del gran quadro, quando non erano di un po' grande dimensione, riempiremo tale laguna con questa corta appendice.

VIGNETTA DELLA TAVOLA 6.

Nel mezzo del quadro vi è un vaso elegante, donde escono tre rosoni con due fasciette, due di quei festoni di fogliami e di frutta che chiamavansi *encarpes* (1), e che si perdono dietro la cornice del quadro. A destra e sinistra del vaso si vede un capretto nell' attitudine più naturale. Il suolo è coperto qua e là di piante e di arbusti.

(1) Vitruvio, IV, 1.

VIGNETTA DELLA TAVOLA 12.

Questa vignetta contiene, in due quadretti rassomiglianti, due sfingi dipinte su cammeo d' un colore rossastro; due sfingi egiziane senza ali e la testa adorna di piccole fascie. Dietro le loro sembianze, sembra che l' uno sia maschio e l' altro femmina; e di fatto, gli antichi parlano di sfingi dell' uno e l' altro sesso (1).

VIGNETTA DELLA TAVOLA 11.

Il fondo di questa vignetta è una muraglia. Il suolo è quasi spoglio anche d' erba; solo a destra è cosparso di frutta disordinatamente, le quali paiono fichi. Dall' altra parte in alto è sospesa una corda girata una volta intorno a se stessa, di modo che forma come lo scheletro d' un pallone; poi in una le estremità sono rannodate insieme da un semplice ordigno che pare metallico. Sul fondo della muraglia si vede la parte inferiore d' una finestra, sulla quale è deposto un canestruccio ripieno di frutta e di fiori.

(1) Aten., p. 659.

VIGNETTA DELLA TAVOLA 13.

Su fondo biancastro con due lati attorniati da una fascia nera, si vede un canestrone ripieno di uva, a cui un uccello s' appressa per mangiarne.

VIGNETTA DELLA TAVOLA 17.

Due serpenti, forse i due terribili dragoni venuti di Tenedo sullà riva troiana (1), strisciano annodati insieme tra l' erbe e i cespugli.

VIGNETTA DELLA TAVOLA 20.

In questo quadretto composto con assai ingegno, benchè difettoso dal lato della prospettiva, si vede sur un davanzale un canestro di uva ; un po' da lontano, due pavoni, l' uno de' quali sur una seconda finestra in naturalissima attitudine, sta beccolandone un grappo. Più lungi ancora un vase. Ma ciò ch' è più degno d' osservazione in questa pittura, e ciò ch' è la disperazione degli antiquarii, sono due oggetti posti sulla seconda

(1) Virgilio, *Æn.*, II.

finestra. Alcuni li dissero delle cinture, dei sacchi di cuojo chiamati *culei*, contenenti grani e anche vino e olio; altri invece de' sanguinacci e della salsiccia. Ciò che conferma quest' ultima supposizione si è che le salsiccie di pavone erano le più pregiate dopo quelle di fagiano; i gastronomi romani concedevano il terzo luogo alle salsiccie di coniglio (1). Vi sarebbe quindi un singolare ravvicinamento, nato dal capriccio del pittore, fra l' animale che gioisce della vita, che obbedisce ai dolci istinti della natura, e lo stesso animale ucciso preparato e deformato per appagare la sensualità umana. Si chiede se un moderno gastronomo volesse possedere un simile quadro nella sua sala da pranzo?

VIGNETTA DELLA TAVOLA 28.

Il primo di questi tre frammenti contiene un oggetto che si dura molto a riconoscere, e che gli accademici di Napoli dissero essere due volumi ravvolti e posti l' uno sull' altro. Il bottoncino che si vede nel mezzo sembra destinato a tener chiuso il volume. Nel secondo vi è un volume spiegato, e vi si distinguono linee distribuite per colonne. Il terzo

(1) Boulenger, *de Conviv.*, II, 24.

rappresenta un libro a un dipresso della forma moderna, composto di molti fascicoli o tavolette, unite insieme da tre anelli.

VIGNETTA DELLA TAVOLA 29.

Questa vignetta rappresenta una caccia; due cani assalgono un cinghiale; un altro cane insegue due cervi. Nel fondo s' innalzano tre alberi.

VIGNETTA DELLA TAVOLA 59.

Questo frammento di fregio, formato di rabeschi e d' augelli che sembrano essere dei piccioni capelluti, non manca di quella bizzarria graziosa richiesta in tali ornamenti.

VIGNETTA DELLA TAVOLA 60.

Un cinghiale è assalito da due cani, mentre un fanciullo o un genietto, con un ramoscello in mano, fugge atterrito. È bella l' esecuzione di questa pittura. Le mosse degli animali son vere, rapide ed energiche.

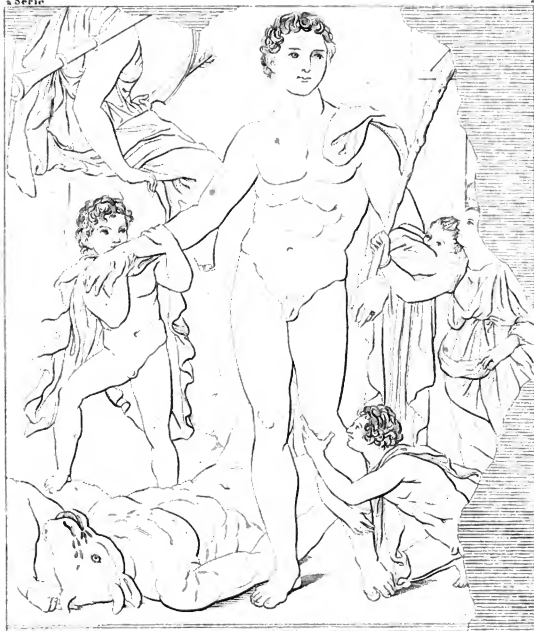
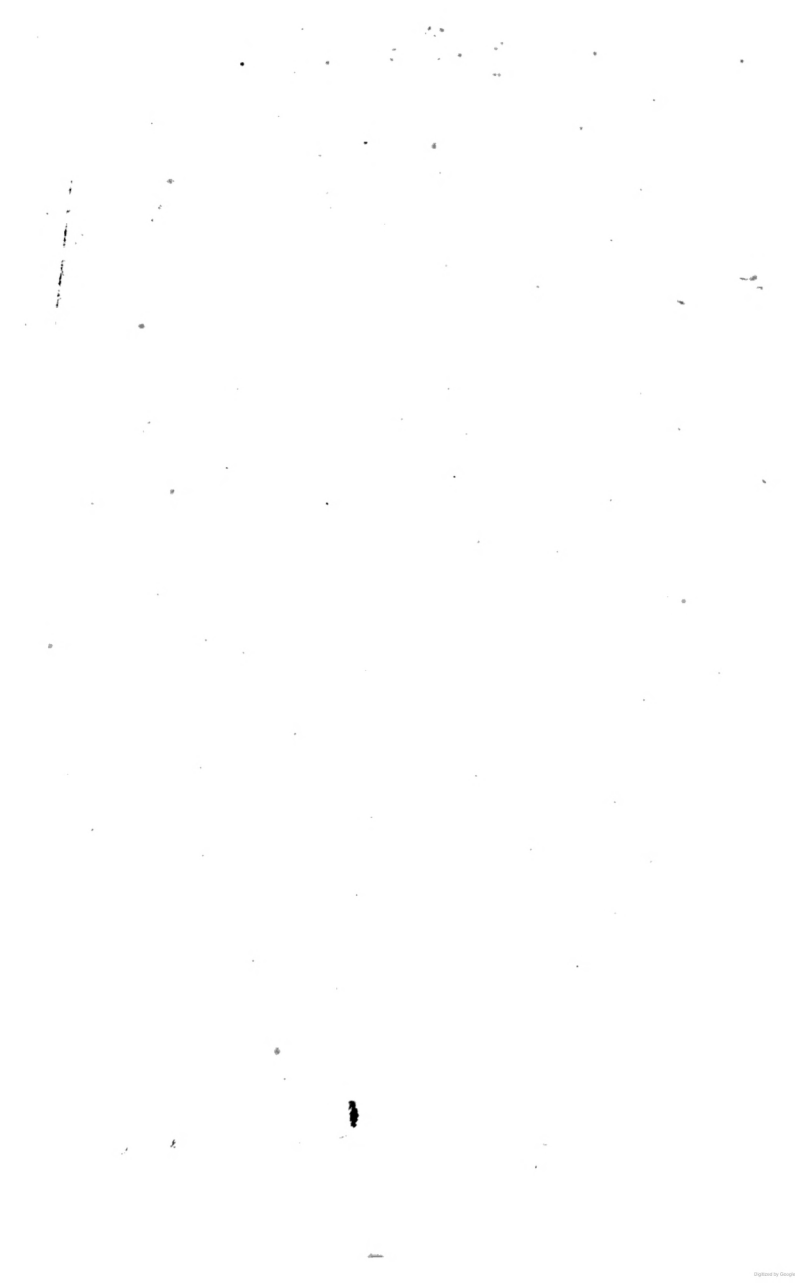
VIGNETTA DELLA TAVOLA 64.

Questo tronco di vite è disegnato con perfetta naturalezza; il pittore assai felicemente rappresentò i delicati frastagli delle foglie che piegano su sè stesse, e la mollezza dei loro pedunculi che sembrano di già appassiti; poichè il ramo sembra da qualche tempo staccato dall' albero.

2 Serie

Pedacchi inc. A. dell' E. V. 1. P. 31

1 Piede

ERCOLE E TELEFO

A. dell'E. V. 1. P. 25.

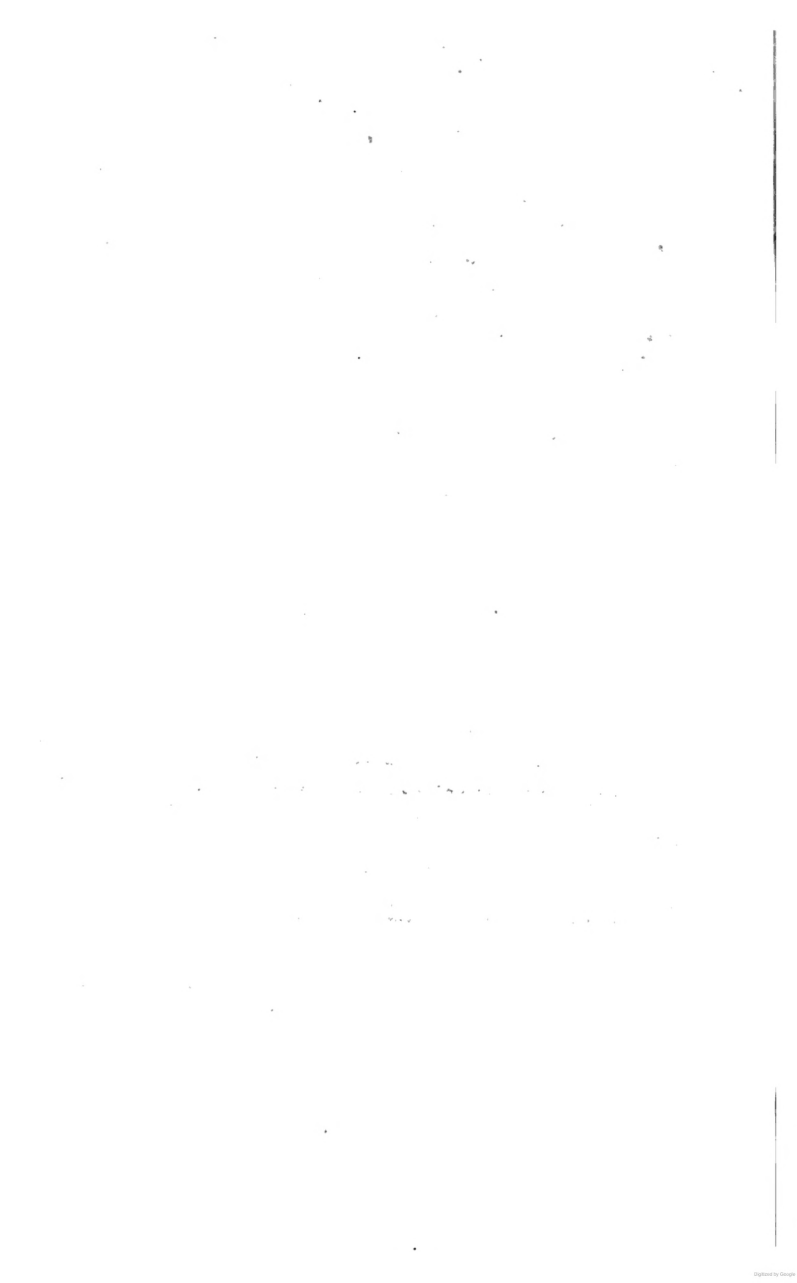
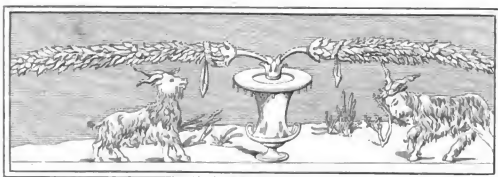
TESEO

L. Podesti inc. A. dell'E V. I. P. 47

1 Piede

MARSIA ED OLIMPO

2.Serie 6

A dell' E.V 2. P.83

G. Aubiani inc. A.dell' E.V 2. P 15

6 Pollici

LOTTA DI PANE ED AMORE

2 Serie 7

L. Podestà inc.

A dell'E V 1 P 61

1 a Piedi

ORESTE RICONOSCIUTO DA IFIGENIA

G. ... inc. A. dell'E. V. 3 P. 83 e V. 3 P. 89

1 Piede

6 Pollici

FEDRA ED IPPOLITO

A dell'E.V.1 P.37

G. Cabani inc. A dell'E.V.2 P.11

2 Piedi

6 Pollici

LA PRIMA FATICA D'ERCOLE

2 Serie 10

L. Pedersin inc. A dell E V S I 77

1 Piede

MELEAGRO

2 Serie

A d'E V. P. 3

L. Podestà inc.

A d'E V. P. 245

2 Piedi

A. d'E. V. 4. P. 207

G. Zuliani inc.

A. d'E. V. 6. P. 140

Pollici

APPARATO DI SCENA

F 1

A d'E V. 4 P. 201

G. Mazzarosa inc.

A d'E V 4 P 91

Pollici

4.ª Serie 14

G. Pedasta inc. A. d'E. C. 5 Pan.

4 Pollici

G. Podestà inc.

A.d'E.V.4 P.27.

1 Piede

ERCOLE

G. Buttazzon dis. A. d. E. V. I. P. 13 G. Pollier

L'EDUCAZIONE DI NETTUNO

6 Pollici

4 Piedi

G. Bottinanzo inc. A. d'E. V. 1 P. 9

6 Pollici

2 Serie

20

A dell' ... 1 Reg e 101

6 Pollici

F 8

ANE. T. 3 P. 33.

ANE. T. 2. P. 319

6 Pollici

1 Piede

ULISSE E PENELOPE

G. Buttazzon inc.

APOLLO E DAFNE

2ª Serie — 24

A d'E. V. 4 P. 37

G. Battaglion inc.

A d'E. V. 3 P. 43

6 Pollici

GL' INVENTORI DELLA MEDICINA

G. Butt... inc.

CERIMONIA BACCHICA

A.d'E.V.4.P.211

G. Balla ... inc. A.d'E.V.2.P.33.

1 Piede

ETEOCLE E POLINICE

A. d'E. V. 4. P. 193

G. Battarron inc.

4 Pollici
3 Pollici

POETA TRAGICO

A d.E.V. a Pos.

Zuliani inc A d.E.V. a Pos.

6 Pollici

VENERE GIUNONE E PALLADE

A. d. E. V. 2 P. 38

Lukano inc. G Pollizzi

PRE PRICE.GA A D..ANA

A d'E. V. 3. P. 18

Lahureire

A d'E. V. 3. P. 63

BACCO

A d'E V 2 P 97

G. Ballanzani inc. A d'E. V 3. P 69

ARIANNA.

A. d'E. V. 2 P. 108

BACCO ED ARIANNA

4 Pollici
3 Pollici

A d E V 3.P 07

A d'E V 1 P 91

6 Pollici

A d E V 3 P 31

A d E V 5 P 95

5 Pollici

6 Pollici

1 Piedi

Battesson inc. A.d'E.V.4.P.137

6 Pollici

A d'E. V. 4 P. 101

Bullezzien inc

A d'E. V. 4. P. 99

6 Pollici

ENDIMIONE

A d E V 3 P 138

1 Piede

NARCISO

6 Pollici

Lasinio inc. A d E V 3 P a 9

6 Pollici

FRISSO ED ELLE

A.d'E.V.3 P.231

G. Bullacher inc. A.d'E V.3 P.133

6 Pollici

SCENA [illegible]

A d' E.V. P.33

G. Sultano inc. A d E.V. P.143

6 Pollici

POLIFEMO

A. Nardello inc. A d'E V.5 P.19 3 Pollici

SCENA TRAGICA

4 Pollici
6 Pollici

SCENA COMICA

Barbazan inc. M.B.V. L.P. ed.

SCENA COMICA

Pollici

PITTURE

2 Serie 49

A. d. E. V 3 P 257

Polbet

[illegible]

1. Serie 50

A. d. E. V. 4 P. 183

Pollici

IO ED EPAFO

Lasinio inc. M° B° V 9 P.

IO ARGO E MERCURIO

M^r B^s V 8 P^a

IL DIO FAUNO

A. d'E. V. 4. P. 5.

1 Piede

GIOVE

2.Serie 35

M.B.V. 9.P37

M.B V.n P.9

MARTE E VENERE

2 Serie 38

G. Lehanne inc. M B V 9 F 3

[illegible] DELL' AMORE

M°B°V 2 P 12

M°B°V 7 P 17

ETRA ED [illegible]

G. Zuliani inc. M. B. V. 4 P. 35.

ERCOLE E LICA

NETTUNO ED AMIMONE

G. Zuliani inc. M.E.V. 8.P.3

FRINE E AMORE

M.B.V.3.P.10

G. Sultano inc. A d'E.V.1.P.30

ERCOLE E IOLE

G. Aniani inc. M B V 3 P 35

1 Piede

MARTE E VENERE

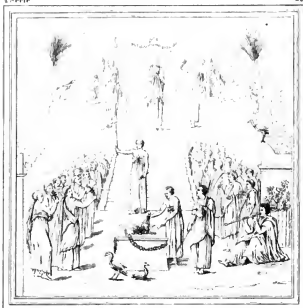
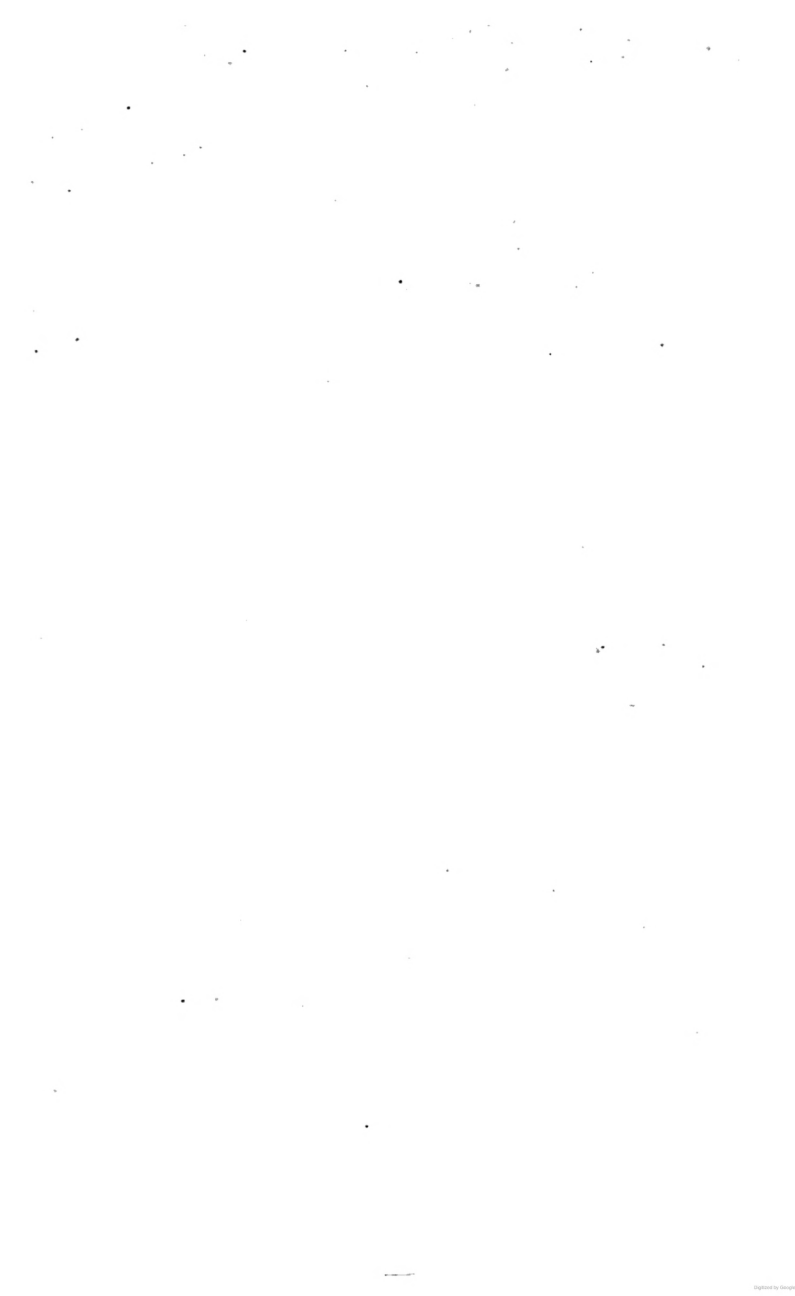
G. Zaliani inc. M B V 3 P 4

BACCO INVENTORE DELLA COMMEDIA

2 Serie 67

G. Zuliani inc. M.B.V. 7 P. 7.

TROFEO

PITTURE

2 Serie 68

CERIMONIA ISIACA

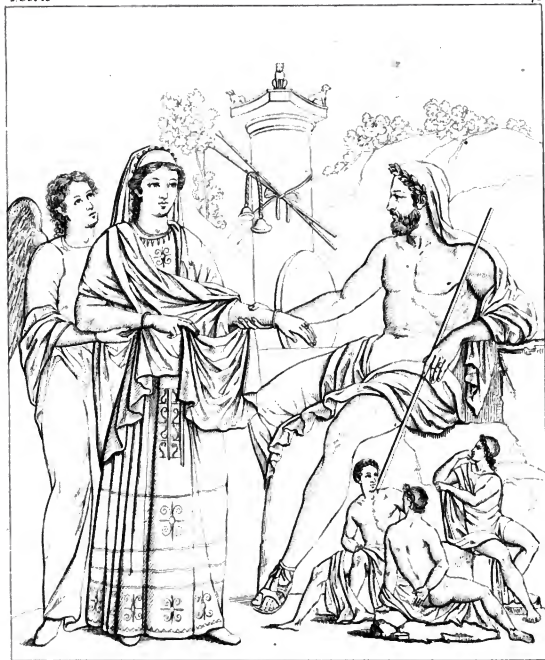
1 Piede

CEREMONIA ISIACA

2. Serie 70

G. Lubiani inc. M° B° V. 2. P. 39

GIOVE E GIUNONE

M.° B.° V. 2 P. 57

CRISEIDE E AGAMENNONE

ACHILLE E BRISEIDE

NESSO CHE STÀ SUPPLICANDO ERCOLE

2.ª Serie 74

G. Zuliani inc. M.ʳ B.ᵒ V. 6. P. 56.

PERSEO ED ANDROMEDA

G. Lukiani inc.

M.B.V. 4. P. 2

LE NOZZE DI ZEFFIRO

ADONE

2 Serie 77

M. B. V. p. P. 30

6 Pollici

2. Serie — 79

G. Zuliani inc. — A. d'E. V. 1. P. 155.

6 Pollici

IL TALAMO DI VENERE

G. Zuliani inc. A.d.E.V.I.P.155.

IL TRONO DI MARTE

2 Serie | 81

GPollici

IL GIUOCO DI FARE A CAPO A NISCONDERE

G. Zuliani inc. A.d'E.V.4.P.181.

Pollici

M.° B.° V. 6. P. 31

G. Zuliani inc.

GENII MOLINAE.

2 Serie

84

G. Zuliani inc.

M. B.° V. 4. P. 47

GENII FIORISTI

G. Zuliani inc. A. d. E. V. I. P. 71. G. Pollier

G. Carbone inc. Ad'E.V. a P. 41

CACCIA DELLA LEPRE

Ad'E.V. a P. 41

4 Pollici

CACCIA DEL CERVO

2 Serie

8

G. Battaglion inc.

A d E V i Pitt.

2 Serie 88

G. Zuliani inc. A d'E V 1 P 191

6 Pollici

A. d'E. V. i. P. 197

6 Pollici

CACCIA DEL CERVO